حيدر عمر

أدب الفولكلور الكردي



دراسة

حيدر عمر

أدب الفولكلور الكردي

(دراسة)

- أدب الفولكلور الكردي (دراسة)
- المؤلف: حيدر عمر
- تصميم الغلاف و اخراجه: يحيى سلو
- التنضيد و الإخراج الفني: دار خاني (علي جعفر)
- رقم الإيداع: ISBN
- الطبعة الأولى: استانبول 2018

إهـــــداء

إلى زوجتي، التي هيَّأت لي بصبرها و أناتها أسباب إنجاز هذه الدراسة.

المحتوى

المقدمة

راودتني فكرة هذه الدراسة منذ ما يقرب من خمسة عشر عاماً، و لكن قلة المصادر بين يديَّ كانت عائقاً جعلني أرجئ الفكرة، و انشغلت بدراسات أخرى. كنت بين الحين و الحين أتذكر مكتبتي المنزلية التي تركتها في حلب، و غادرت سوريا في أواخر عام (1999)، و كانت تحتوي على عدد من المصادر التي كنت قد جمعتها خلال سنين عديدة، و في ظروف لم تكن مناسبة لاقتناء كتاب كردي في سوريا، و كلما كنت أتذكرها، كنت أشعر بأنني أضعت ثروة، يصعب عليَّ استعادتها في هذه البلاد التي قلما تجد في مكتباتها كتاباً عربياً أو كردياً.

تواصلت مع مكتبة كردية في استوكهولم، فتبيَّن أنها ليست لعرض الكتاب للبيع، بل هي مركز يمكن للباحث أن يستفيد منه للاستعارة فقط، ولكن إقامتي في ألمانيا بعيداً عنها كانت عائقاً، و مع ذلك فقد أثمر التواصل معها، إذحصلت عن طريقها على مصدر من صديق في السويد أرسله لي مشكوراً عن طريق البريد هدية لا تقدَّر بثمن، و على أثر ذلك أعلنت في صفحتي على الفضاء الأزرق عن احتياجي إلى مصادر لأدب الفولكلور الكردي، و أثمر هذا الإعلان أيضاً عن بعض المصادر القيّمة، أرسلها لي أصدقاء من ألمانيا و الدانمارك، من مكتباتهم المنزلية. و بالتوازي مع هذه المحاولات، كنت أتابع حركة الكتاب الكردي من خلال مواقع التواصل الاجتماعي و الأنترنيت و

خاصة في تركيا، فعلمت بوجود دور نشر كردية، و مكتبات تعرض الكتاب للبيع هناك، ما دفعني إلى زيارة تركيا في عام (2015).
لم تكن زيارتي للسياحة و الاستجمام، بل كانت للبحث عن الكتاب، عن مصادر أدب الفولكلور الكردي. لذلك كنت أقضي معظم وقتي منتقلاً بين دور النشر و المكتبات في استانبول و ديار بكر، و أقتني ما تقع عليه عيناي من ضالتي، جلبتها معي، و طلبت من صاحب مكتبة في ديار بكر، و هو صديق لي، أن يوافيني عن طريق البريد بما يستجد لديه مما له علاقة ببحثي، و طلبت الطلب نفسه من صديق آخر يقيم في استانبول، فوافاني الاثنان ببعض المصادر مشكورَين، حتى صار لدي عدد مقبول، أضفته إلى ما كان لديَّ سابقاً، فأصبح المجموع كافياً لأن يعمل عليه الباحث. و بذلك زالت الصعوبة الأولى التي واجهتني. إلا أن صعوبة أخرى ظهرت، متمثلة في قلة، أو بالأحرى شبه انعدام هذا النوع من الدراسات في ميدان أدب الفولكور الكردي، باللغتين الكردية و العربية، مما يمكن للباحث أن يستأنس به، فليس هناك سوى دراسة واحدة للدكتور عزالدين مصطفى رسول، صدرت عام (1987) في بغداد، و هي ترجمة عربية للمؤلف نفسه، و لا تشمل أجزاء كردستان الأربعة، بل تدرس أدب الفولكلور في اقليم كردستان العراق فقط. أما الحيِّز الجغرافي لدراستي، فأردته أن يكون أكبر مساحة، ليشمل أجزاء كردستان الأربعة، و روسيا و أرمينيا. توكلت على الله، و بدأت العمل، و استطعت أن أتجاوز هذه الصعوبة بعونه تعالى، و بما أمكنني من الجهد و المثابرة.
مهدت للدراسة بحديث موجز عن قِدم اهتمام الكُتَّاب و الرحَّالة و المفكرين و المؤرخين بالمادة الفولكلورية دون أن تكون غايتهم جَمْعها و تسجيلها. ثم قسمت الدراسة إلى أربعة فصول.

جعلت الفصل الأول تأصيلاً للمصطلح، تحدثت فيه عن معنى الفولكور و أهميته، و عن الفولكلور و الشعب، و الفولكلور و الفكر القومي الكردي، و استعرضت ما أمكن آراء المفكرين و علماء الفولكور كلما دعت الحاجة.

و خصصت الفصل الثاني للحديث عن أنواع أدب الفولكلور الكردي جمعاً و تسجيلاً، فبدأت باستعراض أعمال الكردولوجيين الأجانب، ثم أعمال الفولكلوريين الكرد ابتداءً بالجيل الأول، الذي تمثَّل في شخصيتين اثنتين، ثم عرضت أعمال الفولكلوريين الكرد في روسيا و أرمينيا، و في كل جزء كردستاني على حدة.

و تضمَّن الفصل الثالث دراسة أنواع أدب الفولكور الكردي، و لمَّا كان الرقص قريب الصلة بالغناء و الموسيقى، فتحدَّثت باقتضاب عن الرقص الكردي أيضاً في هذا الفصل.

و اشتمل الفصل الرابع على مقارنة سريعة تحدثت فيها عن العلاقة بين الثقافة الكردية و الثقافات المجاورة، و خرجت منها بنتيجة، لعلها تظهر للمرة الأولى في الدراسات الكردية سواء باللغة الكردية أو باللغة العربية، و هي أن ثمة مثاقفة بين الثقافة الكردية من جهة و الثقافات العربية و التركية و الفارسية من جهة أخرى، قبل ظهور مفهومَيْ التثاقف و المثاقفة في القرن الثامن عشر. و أنهيت البحث بخاتمة موجزة.

و إنني إذ أقدم هذه الدراسة إلى المكتبة العربية، لا أدَّعي الكمال، فالكمال لله وحده، و لكنني بذلت ما وسعني من جهد، لتكون، إلى جانب أخواتها من الدراسات الكردية باللغة العربية، لبنة تضاف إلى اللبنات الأخرى في بناء و ترسيخ جسور التواصل بين الشعبين الجارين

منذ مئات السنين. فإن وفِّقت، فهذا أملي، و إلا فإنني اجتهدت مخلصاً. و الله من وراء القصد.

حيدر عمر

ألمانيا / هانوفر 02. 06. 2018

مقدّمة الدكتور أحمد محمود الخليل

ثمّة ثلاثة حصون منيعة رئيسة تحمي وجود الأمم وهويّاتها:

1. حِصنٌ ديموغرافي: كثرة الولادات.
2. حِصنٌ بيئي: جبال، جُزُر، صحارى.
3. حِصنٌ ثقافي: التراث الشعبي (الفولكلور)، بما فيه اللغة.

وقد حظيت الأمّة الكُردية بهذه الحصون الرئيسة الثلاثة، وإلا لكانت قد تقزّمت، وربّما انقرضت. إن المرأة الكردية الولود، وجبال كُردستان المنيعة، والتُّراث الشّعبي الكُردي (الفولكلور)، هذه القلاع الحصينة هي التي حمت الأمّة الكردية، وهي تستحقّ الاهتمام والتقدير والتبجيل بلا حدود.

وإني إذ أتحدّث عن الفولكلور الكُردي، أتذكّر ذلك الكهل الذي شاهدته في بيت جدّتي مدينة (مَدُو/ والدة والدتي) رحمهما الله، كان ذلك في عصر يوم ربيعي من أواخر عقد خمسينيات القرن العشرين، كان يرتدي زِيّاً شبيهاً بالزّيّ الرجالي لدى كُرد عشائر (بَراز) في منطقة الباب وكُوباني، بشمالي سوريا (كوفية بيضاء، وعقال أسود، وجلابية مخطّطَة بالأسود و الأبيض، مفتوحة من الأمام، وملمومة بحزام عريض)، وسمعته يتحدّث بلهجة (بَرازي) الكردية. إنه جَوْهر، جَوْهَرى سازبند، أي جوهر المغني.

هكذا أجابتني جّدتي (مَدُو) حينما سألتها عن الضيف، وكان خالاي عَقْدُو (عبد الرحمن) ونوري - رحمهما الله - يهتمّان بالملاحم الكُردية التراثية، وكان ابن خالتهما عبد القادر- رحمه الله- من قرية (غَزاوِية /

عفرين) يشاركهما هذا الاهتمام، وأتى لهما بدفتر دوّن فيه، باللهجة الكُرمانجية و بالحروف العربية، ملاحمَ، أتذكّر منها (جَبَلي)، و (دوْريش عَقْدي)، و(سِيامَنْد)، و(مَمَى آلان)، وبعد سنوات استعرت ذلك الدفتر من خالي نوري، وبقي عندي، ولا أدري لعلّه ما يزال في طيّات بعض الكتب في القرية.

كان العمّ جوهر يزور منطقة عَفرين، وخاصة قرى سهل (جُومَى)، قادماً من منطقة كُوباني، حيث تقيم (عشائر بَراز)، ويرتاد بيوت الوجهاء والمهتمّين بالملاحم الكُردية، و وجدته بعد تناول العَشاء جالساً في صدر المجلس، وقد تحلّق حوله الكهول والشباب، وشرع يضع كفّه اليمنى على أذنه كعادة رواة الملاحم الشعبية الكُرد، ويصدح بمقاطع غنائية، تتخلّلها مقاطع بالكلام العادي، وكانت نكهة الشّاي المعطَّر بالقُرفة بحسب طريقة الجدّة (مَدُو) في إعداده، تتماهى مع صوت العمّ جوهر، ومع عبارات الإعجاب التي يطلقها الحاضرون، فتصبح الأمسية أجمل وأبهى.

أجل، انبعثت هذه الذكريات قادمة من أعماق نصف قرن من الزمن، وتزاحمت على ذاكرتي، وأنا أتهيّأ لكتابة هذه المقدمة، تلبيةً لطلب الصديق العزيز، والأديب الناقد حيدر عمر. تُرى لماذا هذا الانبعاث والتزاحم؟ ألأنّ التّراث الشعبي - والملاحمُ في صميمه - هو الأداة السحرية الجبّارة التي تستعصي على الاندثار، وتربط الفروع بالجذور، والحَفَدة بالأسلاف؟ أم لأنه جزء جوهري من روح الأمّة، ومن هوية الأمّة، ومن شخصية الأمّة؟ أم لأنه الحِصن الذي تحتمي به الأمّة عفوياً في أكثر المراحل تراجيدية من تاريخها، وتستلهم منه الثقة والإصرار على البقاء؟

الحقيقة أن التراث الشعبي (الفولكلور) هو كل هذا؛ إنه الرابط الجبّار، والجوهر الصُّلب، والحِصن المنيع، وسرّني في الحقيقة أن يخصّص الصديق حيدر عمر كتابه هذا للتراث الشعبي الكُردي، فتواريخ الأمم لا تكتمل بتدوين أحداثها السياسية فقط، وإنما لا بدّ من تدوين تاريخها الروحي أيضاً؛ أقصد (التُّراث الشعبي).

وقد سار المؤلف في دراسته هذه وَفق منهج أكاديمي متماسك، فبدأ بتأصيل مصطلح (الفولكلور) معنىً و تاريخاً و تطوراً سواء من المنظور اللغوي أم الأدبي أم الأنثروبولوجي أم الإثنولوجي. ثم انتقل إلى تبيان أهمية الفولكلور بجميع مستوياته المادية و المعنوية في حياة الأمة، وفي التعريف بهوية الأمة وشخصيتها و كيفية تفاعلها مع الأمم و الأحداث، إضافة إلى أنه سلّط الضوء على مركزية (العفوية الشعبية) في نشأة الفولكلور وتطوّره وديمومته

وبعد هذا التأصيل، انتقل إلى البحث في العلاقة بين الفولكلور الكُردي والفكر القومي الكُردي، وهي بلا ريب علاقة بالغة الأهمّية، وخاصة بالنسبة إلى الأمّة الكردية التي ما تزال تدافع عن هويتها ووجودها، وتحتاج إلى فكر قوميّ الجذور، إنسانيّ الآفاق، غير ملوَّث لا بالنرجسية القومية، ولا بالاستعلاء القومي. .

واستعرض بعدئذ انتقال أنواع أدب الفولكلور الكردي من الأفواه إلى الأوراق، عبر جمعه و تسجيله، بدءاً بجهود الكُردولوجيين الأجانب، وانتهاءً بجهود أجيال الفولكلوريين الكُرد، سواءٌ في أجزاء كُردستان، أم في المَهاجر التي استقرّ فيها بعض الكُرد. وأتبع ذلك باستعراض (أنواع أدب الفولكلور الكُردي)، بدءاً بالقصص الأسطورية، ومروراً بالحكاية، فالملحمة، فالأمثال والحِكَم، فالغناء، فالموسيقى، فالطرائف، فالأدعية، وانتهاءً بالأحاجي. وانتهى إلى البحث في العلاقة

بين الثقافة الكُردية والثقافات المجاورة، وما بينهما من تماثل في مجال الفولكلور، ودورِ عمليتي (التثاقف، والمثاقفة) في ذلك التشابه.

وحرص المؤلف على ذكر أمثلة طريفة لكل جنس من أجناس الفولكلور الكُردي، وكذلك الأمر في مجال (التثاقف، والمثاقفة). وإن كتابه هذا- والحقّ يقال- أشبه بموسوعة مختصَرة ميسَّرة للفولكلور الكُردي، وما أحوج المكتبة الكُردية، و المكتبة العربية، والمكتبة العالمية أيضاً، إلى موسوعة كبرى شاملة للفولكلور الكُردي! وما أحوج كلَّ مكوّن من مكوّنات الفولكلور الكُردي إلى دراسات مستقلّة مستفيضة!

وختاماً، أشكر الصديق حيدر عمر على أنه أتاح لي فرصة التمتّع بالمعلومات التي أوردها في كتابه هذا، وأشكر له جهوده القيّمة التي بذلها لجمع تلك المعلومات وتبويبها وتحليلها واستخلاص النتائج منها، وكلُّ ذلك وَفق منهج أكاديمي رصين، وبأسلوب جمع فيه بين الدقّة والوضوح والسلاسة، وإنني إذ أختتم هذه المقدّمة أقول له ولبقية الباحثين في الفولكلور الكُردي: هل من مزيد؟!

د. أحمد محمود الخليل

الولايات المتحدة الأمريكية

تمهيد

الاهتمام بمادة الفولكلور و تدوينها ليس وليد العصور الحديثة، بل هو قديم قِدَم الإنسان، فقد استرعت مواد الفولكلور اهتمام الكُتَّاب و الأدباء و المؤرخين و المفكرين و الفلاسفة و الرحَّالة منذ قرون ضاربة في القِدَم، و قد وجّه هيرودوت الاغريقي[1] الأنظار نحو كثير من أساطير و عادات الاغريق و المصريين القدماء و الفرس، و وُجِدَت مواد فولكلورية كثيرة بين الوثائق الأثرية المكتشفة في ميزوبوتاميا و اليونان و مصر، و قد أصبحت تلك الوثائق و الأحوال الاجتماعية لتلك الشعوب و عاداتها و تقاليدها موضوعات لمؤلَّفات كثيرة في التاريخ و الأدب و الجغرافيا و الرحلات و السِّيَر، فكُتُبُ الرحَّالة و المؤرخين اليونانيين، و كذلك العرب تزخر بالكثير من المعتقدات الدينية، و القصص و العادات و التقاليد و أساليب الحياة لدى الشعوب و الأمم المختلفة. إن نظرة سريعة في كتاب " تحفة النُّظار في غرائب الأمصار و عجائب الأسفار " المعروف بـ " رحلة ابن بطوطة "[2] تطلعنا على

---

[1] هيرودت (484 – 425 ق.م) مؤرخ اغريقي، تنقَّل بين بلدان عديدة، و أشهر ما يُعرف به هو كتابه "تاريخ هيرودوت". دوَّن في هذا الكتاب كل ما رآه في البلدان التي تنقَّل فيها، إلا أن موضوعه الأساس هو حروب الاغريق و الميديين و الفرس. يقال إنه اشترك في تلك الحروب. ويكيبيديا.

[2] ابن بطوطة (1305 – 1377) هو رحَّالة و مؤرخ و قاضٍ، و يُعرف بأمير القضاة أيضاً، تنقّل في بلاد كثيرة مثل المغرب و مصر و السودان وتهامة و نجد و الحجاز و عُمان و العراق و اليمن و البحرين و تركستان و الهند و الصين و تترستان و أفريقيا. و قد خلَّف كتباً كثيرة، تُرجم بعضها إلى اللغات الفارسية و الانكليزية و الألمانية. ويكيبيديا.

عادات أقوام و شعوب مختلفة، مثل العرب و التركمان و الهنود و الصينيين و التتار وغيرهم ، في المأكل و الملبس و المسكن. و ثمة كتب أخرى في المكتبة العربية، فيها ذكرٌ لأحوال و عادات الشعوب، مثل كتاب " معجم البلدان ل"ياقوت الحموي[1]، و كُتُب الأصفهاني[2]، و كتاب " تاريخ الطبري " للطبري[3]. كما أن كتاب الرحَّالة العثماني أوليا چلبي[4] الموسوم بـ"أوليا چلبي سياحتنامَسي / رحلة أوليا چلبي" باللغة العثمانية / التركية القديمة، يضم بعض أجزائه، الكثيرَ عن بازارات كردستان، وخاصة في آمد / دياربكر، و عن مشاهداته في مختلف مدن كردستان التي زارها، و دوَّن الكثير من المواد الفولكلورية و الصناعات اليدوية الكردية. وقبل هؤلاء جميعاً وضع المؤرّخ تاسيتوس[5] كتابه "جرمانيا "، دوَّن فيه الكثير من عادات الشعوب

---

[1] ياقوت الحموي (574 - 626 م) أديب عاش في العصر العباسي، رومي الأصل، أُسِر و بيع عبداً في بغداد، أشهر أعماله هو كتاب معجم البلدان.

[2] أبو الفرج الأصفهاني (897 – 967 م) أحد أدباء و مؤرخي العصر العباسي المشهورين، له كتب كثير في التاريخ و السِّيَر و اللغة، و أكثر ما يُعرَف بكتابه "الأغاني" ذي الواحد و العشرين جزءاً، الذي عمل فيه خمسين عاماً.

[3] الطبري (838 – 923 م) مؤرِّخ و مُفسِّر،عاش في العصر العباسي، له كتابان مشهوران هما "تاريخ الطبري" و "التفسير"، و الأول أكثر شهرة.

[4] أوليا چلبي (1611 أو 1616 – 1684) رحّالة عثماني تنقَّل بين بلدان كثيرة في أطراف الدولة العثمانية، و البلدان المجاورة لها، سواء في رحلات شخصية، أو موفداً من قِبَل السلاطين العثمانيين، فجمع خلال هذه الرحلات معلومات و أحداثاً كثيرة، دوَّنها في كتابه الشهير هذا. يتألف هذا الكتاب من عشرة أجزاء، يتحدث عن الكرد و كردستان في الأجزاء (3، 4، 5). انظر: الدكتور عزالدين مصطفى رسول: أحمد خاني شاعراً و مفكراً، فيلسوفاً و متصوفاً.

[5] كارنيليور تاسيتوس (120 – 55 ق.م) مؤرِّخ و رئيس قضاة أحد أقاليم الامبراطورية الرومانية، ضاعت أكثر مؤلَّفاته. أكتُشِف كتابه هذا في القرن الثاني=

الجرمانية. إلا أن غاية هؤلاء جميعاً لم تكن جَمْعَ مختلف أنواع الفولكلور، أو تصنيفها أو الإشارة إلى قيمتها و قيمة الفولكلور كعلم له مناهجه و نظرياته.

وقد دوَّن المستشرقون الأوروبيون في تقاريرهم و أبحاثهم كثيراً من عادات الشرقيين عرباً و كرداً و غيرهم، مثلما ينقل الباحث جلال زنكابادي عن الباحثة الإيطالية ميريلا كَاليتي (1949 – 2012)، أنها ذكرت في بحث لها أسماء بعض المستشرقين الإيطاليين الذين زاروا كردستان، أو مروا منها إلى بلاد فارس و أرمينيا، بدءاً من أوائل القرن الثالث عشر، قد دوَّنوا كثيراً من عادات شعوب تلك البلدان و تقاليدهم[1].

يتبيَّن لنا من هذا الاستعراض السريع أن الاهتمام بالمادة الفولكلورية قديم جداً، ولكن الاهتمام بها جمعاً و تصنيفاً و بالفولكلور علماً، لم يظهر إلا متأخراً، و قد ارتبط ظهور هذا الاهتمام بالحركة الرومانسية القومية التي ظهرت في أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر[2]، و ألهمت عملية إعادة إحياء الفولكلور، لإيجاد هوية فريدة

= لأول مرة، فلفت انتباه بعض الباحثين الألمان. ثم طُبِع بعد ذلك مرتين أو ثلاث، واقتفى باحثون آخرون أثره، و نشروا أبحاثهم على منواله، منهم الباحث الفولكلوري الألماني آدولف شبامر (1883 – 1953).ويكيبيديا.

[1] جلال زنكَابادي: الكردلوجيا، موسوعة مصغَّرة، الطبعة الأولى، مطبعة جامعة صلاح الدين أربيل / كردستان العراق، ص 17، 18.

[2] الحركة الرومانسية القومية أحد أشكال القومية، تستمد الدولة من خلالها شرعيتها استناداً على وحدة اللغة و العرق و الدين و الثقافة. نشأ هذا اللون من القومية كردة فعل على السيطرة الملكية أو الامبراطورية التي كانت تستمد شرعيتها من الدين على مفهوم حق الملوك الإلهي. كان للتأكيد على الثقافة=

موحّدة للشعب المعني. و هذا ما أدى إلى توظيف الفولكلور لأغراض سياسية و أيدولوجية فيما بعد.

حول تأثير الحركة الرومانسية القومية في إثارة الاهتمام بالفولكلور و استخدامه سياسياً، ينقل الباحث الفولكلوري الكردي بدران حكمت عن ريتشارد دورسون[1] قوله: "إن السبب الرئيسي في استخدام الفولكلور لأغراض سياسية يعود إلى الرومانسية القومية التي ظهرت في أوائل القرن التاسع عشر. بدأت هذه الحركة في ألمانيا على أيدي كوتفريد فون هردر (1744 – 1803)[2] و الأخوين جريم (ياكوب 1785 – 1863) و فيلهلم (1786 – 1859)[3] ، و على يدي إلياس لونروت

=الرومانسية القومية أثر مركزي على سياسة عصر التنوير و فنونه، و تركيزها على اللغة و الفولكلور أدى إلى إعادة رسم خارطة أوروبا و ظهور دعوات حق تقرير المصير فيها. أما عصر التنوير، و يُعرف بعصر الأنوار أيضاً، فهو حركة سياسية و اجتماعية و ثقافية و فلسفية واسعة، نشأت في إنكلترا، ولكن تطوُّرها الحقيقي كان في فرنسا. و تحوَّل مفهوم التنوير ليشمل أي شكل من أشكال الفكر الذي يزيد تنوير العقول مستفيداً من نقد العقل و مساهمة العلوم. ويكيبيديا.

[1] ريتشارد دورسون (1916 – 1981) أحد أشهر الفولكلوريين الأمريكان و العالم، تجوَّل في بقاع كثيرة في أوروبا و شرق أفريقيا و مصر، بحثا عن المواد الفولكلورية، و هو أستاذ معهد التراث الشعبي، و مؤلف كتاب (نظريات الفولكلور المعاصرة).

[2] يوهان غودفريد فون هردر (1744 - 1803) ولد في مملكة بروسيا، كاتب و شاعر و مفكر و مؤرخ و فيلسوف ألماني،و أحد أبرز الأدباء واللغويين و المفكرين الألمان، يشكِّل إلى جانب كريستوف مارتين و يوهان فولفغانغ غوتة و فريدريتش شيللر الرباعي الأكثر شهرة في عصر التنوير في أوروبا. ويكيبيديا.

[3] ياكوب جريم (1785 – 1863) و ويلهلم جريم (1786 – 1859): أكاديميان و لغويان و باحثان و أديبان ألمانيان، جمعا قصصاً ألمانية كثيرة بتأثير الرومانسية=

(1802 – 1884) في فينلندا[1]. و دوغلاس هيد (1860 - 1949)[2] في إيرلندا" [3].

و يمكننا أن نفسِّر هذا الارتباط بين الاهتمام بالفولكلور و الحركة الرومانسية القومية، بأن الحركات التحررية عادت إلى ماضي شعوبها، و إلى الإنسان البسيط، لتتعرَّف على ماضيها و أصولها، و لتحدِّد هويتها القومية، و تزيد من وعيها القومي، و ذلك كجزء من الأيديولوجية القومية الرامية إلى التحرر القومي.

يقول آزاد أسلان في هذا الصدد: " كلا المفهومين، الفولكلور و القومية، مرتبطان ارتباطاً وثيقاً. لقد كان ويليام. آ. ويلسون على حق

=القومية، و نشرا تلك القصص في القرن التاسع عشر في كتاب ضم (200) قصة، انتشر في معظم دول العالم بعد أن تُرجِم إلى أكثر من مائة و ستين لغة باسم (قصص الأخوين جريم)، و تحول بعض تلك القصص إلى أفلام سينمائية. و قد أبدعا منهجاً خاصاً لجمع و تدوين القصص الشعبي. ويكيبيديا.

[1] إلياس لونروت (1802 – 1884) لغوي فينلندي، و جامع للشعر التقليدي الفينلندي. اشتهر بتأليف الملحمة الوطنية الفينلندية (الكاليفالا) التي جمعها من الفولكلور الفينلندي. ويكيبيديا.

[2] دوغلاس هيد (1860 – 1949) قانوني إيرلندي، إلا أنه لم يعمل في مجال القانون. في عام (1893) أسس الرابطة الغايلية لإحياء اللغة الإيرلندية، و ترأسها حتى عام (1915). سافر إلى كندا و عمل أستاذاً في جامعة نيوبرونزويك، ثم عاد إلى إيرلندا، و عمل أستاذاً للغة الإيرلندية في جامعة دبلن. و أصبح رئيساً لإيرلندا بين عامي (1938 و1945). ويكبيديا.

[3] Ramazan Pertev (Editor) Edebiyata Kurdî ya gelêrî, çapa yekem Istanbul 2015, rû 30

إذ ادَّعى أن أبحاث الفولكلور التي تمت في أوروبا، كانت منذ البداية مرتبطة بالحركة الرومانسية القومية "[1].

و منذ عام (1846)، عندما "بدأ دارسو الآثار في كل من إنجلترا و ألمانيا يبدون اهتماماً كبيراً بأساليب معيشة الطبقات الدنيا"[2]، بدأ مصطلح "فلكلور" يتكرر كثيراً في الدراسات التي تناولت تراث الأمم و الشعوب، و زاحم مصطلحاً آخر سبقه على أيدي الباحثين الألمان في ميدان الفولكلور، و هو المصطلح الألماني (فولكسكوندة).

---

[1] Ramazan Pertew. Editor: Heman jêder, rû 112

[2] د. دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة. ترجمة أ. د. حسين الشامي و أ. د. محمد الجوهري، الطبعة الأولى، دار النشر غير مذكورة، السعودية،2007 ص 16.

الفصل الأول

تأصيل المصطلح

معنى الفولكلور

أهمية الفولكلور

الفولكلور و الشعب

الفولكلور و الفكر القومي الكردي

معنى الفولكلور

"فولكلور" كلمة إنكليزية مركبة من (فولك) بمعنى الناس، الشعب، و (لور) بمعنى المعرفة،الحكمة، أي (حكمة الشعب أو الشعوب). ظهرت لأول مرة في منتصف القرن التاسع عشر، و تحديداً عام (1846) في مقالة لعالم الآثار الانجليزي ويليام جون تومس(1803 – 1885)، اقترح فيها تبني هذا المصطلح للدلالة على التراث الثقافي الشفاهي للشعوب، مركِّزاً "على الأخلاق والعادات الاجتماعية والمعتقدات الخرافية و المرويات المأثورة"[1] مثل القصص الشعبية و الأغاني و الأمثال و الحِكَم و غيرها من الفنون المنطوقة، كما أشار فيها إلى الجهود التي سبقته في هذا الميدان في بعض البلدان مثل فينلندا و إنجلترا و ألمانيا التي راح مفكروها يبحثون عن روح الشعب في الفولكلور، و التي ازداد فيها الاهتمام بالفولكلور بتأثير من الحركة الرومانسية القومية. و لكن المصطلح لم يقف عند التراث الثقافي فحسب، بل تعداه إلى التراث المادي أيضاً، تحت ضغط مصطلح آخر ظهر فيما بعد، هو "الحياة الشعبية" الذي يدعي مؤيدوه "أن الفولكلوريين يركِّزون اهتمامهم على جانب ضيق جداً من المادة الدراسية، ألا و هو الأشكال الأدبية، و يهملون المنتجات الملموسة التي تبدعها أيدي الحرفيين الشعبيين، و يؤكدون أن مصطلح " الحياة الشعبية " يستوعب كافة مظاهر الثقافة التقليدية، بما في ذلك

---

[1] د. عبدالحميد سماحة: http://ens-mustapha.mam9.com/t471-topic محاضرات في الأدب الشعبي.

التراث الشعبي الشفاهي"[1]. و من هنا تعددت التعريفات التي طالت هذا العلم، ولكنها رغم تعددها ظلت جميعاً متقاربة.

على الرغم من أن ستيث تومسون[2] يعرِّف الفولكلوراسناداً إلى ما ورد في أول مختصر للفولكلور نُشِر عام (1890) بأنه "دراسة مخلفات الماضي التي لم تُدوَّن"، فإنه يقول: "على الرغم من أن كلمة فولكلور عمرها الآن أكثر من قرن، إلا أنه لا يوجد حتى الآن اتفاق كامل حول معناه"[3]. و هذا ما حدا بالباحث الكردي شهاب والي إلى القول: "يصعب إيجاد تعريف للفولكلور، لأن ثمة تعاريف متعددة و متباينة له"[4].

و نحن إذ نحاول أن نلم في هذه الدراسة بأدب الفولكلور الكردي، لا بد لنا من أن نستعرض آراء علماء مختصين في تعريفهم الفولكلور.

في الحقيقة، إن تحديد المقصود بالفولكلور مسألة ليست سهلة، ذلك لأن المشتغلين في هذا الميدان، أو في العلوم الإنسانية ذات العلاقة بالفولكلور، لم يتفقوا جميعاً على تعريف واحد، أو معنى جامع له، و يعود السبب في ذلك إلى أن الفولكلور يشمل موضوعات

---

(1) د. دورسون. نظريات الفولكلور المعاصرة، الطبعة الأولى، السعودية 2007،ص 18.

(2) ستيث تومسون (1885-1976) فولكلوري أمريكي، ممثل المنهج الفينلندي لدراسة الفولكلور.

(3) الفولكلور. سجلُّ تاريخ المجتمعات الشعبية. مقال إلكتروني. http://www.mojtamai.com/book/index.php/component/k2/item/1396

(4) Ramazan Pertev (Editor): Heman jêder, rû 276

مختلفة و متباينة[1]. و من هنا تعددت المعايير و اختلفت في تعريف الفولكلور و تحديد معناه.

علم الفولكلور كلمة ثقافية، تتعلق بنوع من الثقافة هي ثقافة الشعب و الإنسان و إمكاناته الإبداعية التي تتجلى في الفنون و العادات و التقاليد و الحِكَم و الأمثال، و جميع فنون الأدب الشفاهي، التي تكون موضوعاً لدراسات هذا العلم. إلا أن هذا العلم لم يكن مستقلاً في البداية، بل كان فرعاً للأنثروبولوجيا.

ذهب الأنثروبولوجيون الأمريكيون إلى أن الفولكلور هو التراث أو أدب الشعب، و قد أفرز هذا الرأي تعريفين اثنين:

أ. هناك من الأنثروبولوجيين من يرى أن الفولكلور هو " أدب الشعب الشفاهي فقط، ينتقل عن طريق الرواية"[2]. و يمثل عالم الفولكلور الأمريكي فرانسيس لي آتلي[3] هذا التعريف، الذي نراه يضيِّق مجال الفولكلور، فيستبعد الفنون الأخرى كالموسيقى و الرقص و الجانبين الاجتماعي (العادات و التقاليد) و المادي (الصناعات اليدوية و الأزياء و الأطعمة و غيرها)، كذلك يستبعد العلوم الشعبية كالطب الشعبي

---

[1] ليندة حاج صدوق: الإبداع الفولكوري على ضوء قانون الملكية الفكرية، ص 13. رسالة جامعية، قُدِّمت إلى جامعة الجزائر سنة 2012.

[2] المرجع السابق، ص 16.

[3] فرنسيس لي آتلي (1907 – 1974) هو صاحب هذا الرأي، و هو فولكلوري و لغوي أمريكي، رئيس القسم الإنكليزي في جامعة أوهايو الأمريكية، و رئيس جمعية الفولكلور في أمريكا عامي 1951 و 1952، كان استاذ الفولكور في جامعة كاليفورنيا. يكيبيديا.

مثلاً. و يتفق معه الفولكلوري و الأنثربولوجي الأمريكي ويليام باسكوم[1] الذي يرى أن الفولكلور ينتقل شفاهاً، و يتضمن الفنون الكلامية[2]، و هو بذلك يستبعد أقساماً كثيرة من الفولكلور، كالنحت و الرسم و العادات و المعتقدات الشعبية و الطب الشعبي و غيرها.

ب. ومنهم من يرى أن الفولكلور هو الثقافة الشعبية التي تنتقل شفاهاً. و قد تبنى هذا التعريف العالم و الباحث الفرنسي جايدوز (1842- 1932) الذي درس في ألمانيا ، و تنقّل كثيراً بين إنكلترا و إيرلندا، و تخصَّص في علم الأساطير و الأدب الشعبي و التقاليد و الأعراف. فهو يرى أن دراسة الممارسات و المعتقدات الخرافية و الأدب الشعبي هي في جوهرها دراسة التراث الشفاهي. تبعه في ذلك اسبينوزا الذي يرى أن "الفولكلور أو المعرفة الشعبية هو الرصيد المتراكم لِما جرى به النوع الإنساني، و ما تعلمه و ما قام بممارسته عبر العصور في شكل معرفة شعبية موروثة تمييزاً لها عما يمكن أن يُسمَّى المعرفة العلمية"[3]. هذا التعريف يستبعد أيضاً بعض جوانب الفولكلور، كالعلوم الشعبية و الجانب المادي المتمثِّل في الصناعات اليدوية.

---

[1] وليام باسكوم (1912 – 1981) فولكلوري و أنتربولوجي أمريكي، أستاذ الأنتروبولوجيا في جامعة كاليفورنيا، و مدير متحف الأنتروبولوجيا و متخصص في فن و ثقافة غرب أفريقيا. ويكيبديا.

[2] د. محمد الجوهري: علم الفولكلور، ج1 الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة 1981، ص 38.

[3]ليندة حاج صدوق، مرجع سابق، ص 18.

و يذهب أنثربولوجيون آخرون، منهم ميلفيل هيرسكوفيتس الأمريكي[1] إلى استخدام مصطلحات أخرى للدلالة على الفولكلور، كالأدب غير المكتوب، أو غير المدوَّن، أو الأدب البدائي. و هم في ذلك لا يختلفون عن أصحاب التعريفين السابقين، فيستبعدون الفنون و العلوم الشعبية و العادات و التقاليد و المعتقدات و الصناعات التقليدية.

و لكن ما يؤخذ على الأنثروبولوجيين هو أنهم مهَّدوا بأبحاثهم الطريق لاستغلال الفولكلور لأغراض استعمارية[2].

أما الإثنولوجيون الذين يدرسون الثقافات الإنسانية، و يهتمون بالأجناس البشرية، و خصائصها و حياة المجتمعات البدائية، فيرون أن الفولكلور يشمل الأدب الشفاهي المتناقل من جيل إلى جيل، و المعتقدات و الأغاني و اللغة و التنظيم الاجتماعي و الأعراف و النحت و الفنون و الحِرَف، بكل عناصر الحياة المادية و الاجتماعية لأي مجتمع إنساني. و هو نتاج جماعي ينتقل من جيل إلى جيل[3]. و يرى الأنثروبولوجي و الإثنولوجي و الفولكلوري الكندي ماريوس باربو (1883 – 1969) أن "مجال دراسة الفولكلور هو الظواهر الثقافية للشعب في المجتمعات المتحضرة، و أن الفولكلور هو الأساليب المأثورة

---

[1] ميلفيل هيرسكوفيتس (1885 – 1963) عالم أمريكي، كان أستاذ الأنثربولوجيا في عدد من الجامعات مثل جامعة شيكاغو، جامعة كولومبيا، جامعة هارفارد. كان الأستاذ الوحيد لعلم الاجتماع في جامعة نوردفيستن عام (1927)، و أصبح أستاذ الدراسات الأفريقية في عام (1961)، حيث تأسس هذا القسم في ذلك العام. ويكيبيديا.

[2] Ramazan Pertev (Editor): Heman jêder, rû 32

[3] ليندة حاج صدوق، مرجع سابق، ص 20.

التي تنتقل بها معرفة الأجداد و الآباء و خبرتهم إلى الأبناء و الأحفاد، دون الاعتماد على الكلمة المكتوبة. و يدخل تحت اصطلاح الفولكلور نشاط الإنسان و إبداعه، سواء كان هذا الإبداع أو النشاط شفاهياً أو حركياً أو صناعياً"[1].

و حين يعرِّف اليابانيون فولكلورهم، يذهبون إلى أن الفولكلور هو أساس الحياة الشعبية اليابانية، و أن هذا المفهوم، أي الفولكلور، يشمل عادات و تقاليد الشعب الخاصة بالأطعمة و الملابس و بناء المباني و الصناعات اليدوية و المعتقدات الدينية و الأعياد و المهرجانات و جميع أنواع العادات و التقاليد[2].

واضح أن ما أوردناه إلى الآن من تعريفات، كانت صادرة عن باحثين غربيين، المصدر الذي نهض منه هذا العلم. و نرى أنه لا بد أن ننظر في جعبة بعض الباحثين العرب و الكرد أيضاً، لنعرض ما فيها مما يخص هذا الموضوع. و نحن إذ حاولنا ذلك، رأينا الدكتور عبدالحميد الكافي في دراسة له تحت عنوان "التراث، تعريفه و أشكاله و أنواعه". يقول: " لكي تكون للغة العربية كلمة مرادفة لـ: (الفولكلور) قررت الأمانة العامة لمجمع اللغة العربية وضع كلمة (تراث) بدل كلمة (فولكلور) الانكليزية، على اعتبار أن كلمة (تراث) تشمل ما تركه الأوائل من مؤلفات لغوية و فروعها، و العلوم منها الطبية و الفلكية و الصناعية و غيرها، و أبنية و قلاع و فنون من رسم و موسيقى و غناء و

---

[1] د. محمد الجوهري: علم الفولكلور، ج1 مرجع سابق، ص 48.

[2] حسن حسين البراوي: الحماية القانونية للمأثورات الاجتماعية، دار النهضة العربية، القاهرة 2001، ص 19.

رقص و غيرها.و تشملها كلها كلمة (تراث).....فأينما تجد كلمة (فولكلور) فهي إذاً (التراث الشعبي) و العكس صحيح.
والتراث بمفهومه البسيط هو خلاصة ما خلَفته (ورَّثته) الأجيال السالفة للأجيال الحالية، و من الناحية العلمية هو علم ثقافي قائم بذاته يختص بقطاع معين من الثقافة (الثقافة التقليدية أو الشعبية)، ويلقي الضوء عليها من زوايا تاريخية وجغرافية واجتماعية ونفسية. والتراث الشعبي هو عادات الناس وتقاليدهم، و ما يعبرون عنه من أفكار و مشاعر يتناقلونها جيلاً عن جيل، و يشمل التراث الأشعار و القصائد المُتغنَّى بها و قصص الجن و القصص البطولية و الأساطير، و كذلك الفنون و الحِرَف و أنواع الرقص و اللعب و اللهو و الأغاني أو الحكايات الشعرية للأطفال، و الأمثال السائرة و الألغاز و الأحاجي و المفاهيم الخرافية و الاحتفالات و الأعياد الدينية.[1].
و يقول الدكتور أحمد إبراهيم خضر في عرضه كتاب (علم الفولكور و الأدب الشعبي) للدكتور محمد محمد حسين: "وضع الدكتور محمد محمد حسين تعريفاً جاء فيه: الفولكلور اصطلاح ظهر في أوروبا للمرة الأولى في منتصف القرن الماضي (يقصد القرن التاسع عشر)، ليدل على الدراسات التي تتصل بعادات الشعوب و تقاليدهم و طقوسهم و أساطيرهم و معتقداتهم و فنونهم، و ما يجري على ألسنتهم من أغان و أمثال، أو شتائم و أهازيج "[2].

---

[1] د. عبدالحيد الكافي: التراث الشعبي أشكاله وأنواعه.

http://www.mojtamai.com/book/index.php/component/k2/item/1396

[2] أحمد إبراهيم خضر: مقالة: علم الفولكلور و الأدب الشعبي.

http://www.alukah.net/literature_language/0/8529/

الملاحظ أن هذا التعريف لم يخرج على التعريفات السابقة. إلا أن الملفت فيه هو أنه زاد عليها، بأن جعل "الشتائم" أيضاً ضمن الفلوكلور، مما يوحي بموقف مناهض لهذا العلم. و الحقيقة أن ما يُفهم من العرض الذي قدمه الدكتور أحمد إبراهيم خضر هو أن مؤلف الكتاب ينظر إلى الفولكلور بعين الريبة، و يتهمه بإثارة النعرات الفرعونية و اللهجات العامية التي تهدد وحدة اللغة العربية. كما أنه استبعد العلوم الشعبية، و الجانب المادي للفولكلور المتمثل في الصناعات اليدوية و الحِرَف و الأزياء و الأطعمة و أنواعها و طرق إعداها.

المختصون الكرد أيضاً ليسوا بعيدين عن هذا العلم، فقد تساءل م. خالدساديني عن معنى الفولكلور، تُرى ماذا يعني؟ و للإجابة عن تساؤله أورد ما قاله الباحث عبدالرقيب يوسف في هذا المجال: "يُقال له في العربية التراث، و هو يعني ما خلفه الآباء و الأجداد للأبناء و الأحفاد و الأمة، مثل التاريخ و أنواع الأدب و الألوان الفنية و الصناعات و الآثار و القصص الشعبية و الأساطير"[1].

و قد أدلى الدكتور عزالدين مصطفي رسول، أستاذ الأدب الكردي في جامعة صلاح الدين في أربيل سابقاً، بدلوه في هذا الموضوع، فقال: " تشمل كلمة (فولكلور) الغربية اليوم ميادين واسعة من التراث الشعبي، ابتداءً ببقايا الأزياء القومية، و بالزي القومي المعاصر، و الأفرشة، و أدوات الطعام، إلى الأطعمة الشعبية نفسها، و إلى النقوش و الزخارف، و كل ما يحافظ على السمات

---

(1) M.Xalid Sadinî: Heyranokên kurmancî, weşanên Nûbihar, Çapa duwem, Istanbul 2011,rû 7.

القومية لشعب ما، في مصنوع يدوي، أو إنتاج فكري. غير أن كلمة (فولكلور) تعني في ميدان الأدب، ما يسميه دارسو الأدب عند بعض الأمم بالإبداع الشعبي الشفوي "[1].

أما الدكتور أحمد محمود الخليل، أستاذ الأدب العربي، و الباحث في التاريخ الكردي، فيقول: " توسَّع معنى الفلوكلور في الدراسات الحديثة، فصار يدل على التراث الشعبي عامة، كالمعتقدات و العادات و التقاليد و الأزياء، و الأمثال، و الموسيقى، و الأغاني، و الأحاجي و الألغاز"[2]. نراه أيضاً يستبعد الجانب المادي، فلا يذكر منه سوى "الأزياء"، إلا إذا اعتبرنا عبارة "التراث الشعبي عامة" الواردة لديه تعني جوانب الفولكلور المنطوقة و الاجتماعية والمادية. و يتوسَّع في تعريف الفولكلور في موضع آخر، إذ يقول: "التراث الشعبي عبارة جامعة مانعة، قليلة المباني، كثيرة المعاني. إنه الأغاني، والأهازيج، والموسيقى، والرقص. وإنه الأشعار، والأمثال، والأزياء، والألغاز، والألعاب. وإنه أشكال هندسة المنازل، وتقاليد المضافات و الأعراس. وإنه أدوات الفلاحة، ومستلزَمات الرعي، وسائر وسائل العيش "[3].

من الملاحظ أن من أوردنا عنهم تعريفاتهم للفولكلور قد ركَّز معظمهم على الجانب الأدبي أو المنطوق منه، و بعض مظاهر الحياة

---

[1] د. عزالدين مصطفي رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، ترجمة المؤلف نفسه، رقم الطبعة غير معروف،دار الثقافة والنشر الكردية، بغداد 1987،ص 9.

[2] د. أحمد محمود الخليل:الشخصية الكردية، الطبعة الأولى، دار موكرياني للبحوث و النشر، أربيل 2013 ص 231.

[3]د. أحمد محمود الخليل: سياحة في تراثنا الشعبي........................ http://www.tirejafrin.com/index.php?page=category&category_id=223&lang=ar&lang=ar

الاجتماعية كالعادات و الأعراف و التقاليد الشعبية، باستثناء قلة منهم، أشاروا إلى بعض تجليات الجانب المادي المتمثِّل في الحِرَف و المصنوعات اليدوية و الأزياء و الأطعمة، كما جاء في تعريف مجمع اللغة العربية. و قد أوجز الدكتور عزالدين مصطفي رسول كلا الجانبين الأدبي و المادي في ذيل تعريفه في عبارة مكثفة "مصنوع يدوي أو إنتاج فكري". أما من حيث حفظه و انتقاله، فجميع دارسي الفولكلور يجمعون على أن الشفاهية هي وسيلة انتقاله من جيل إلى جيل.

و الحقيقة، إن كل ما ورد سابقاً، ربما لا يصلح أن يكون تعريفاً أو تعريفات للفولكلور، بقدر ما هو مضامين الفولكلور. فنحن نعتقد أن معناه في العربية لا يتجاوز (التراث الشعبي) منطوقاً، أي كل ما كانت الكلمة أداته، وتدخل العلوم الشعبية أيضاً في هذا الجانب، و مصنوعاً كالمصنوعات اليدوية التقليدية و الأزياء و الأطعمة، و ممارسةً كالعادات الاجتماعية، و معتقداتٍ كالطقوس الدينية، و هو نتاج جماعي، ينتقل من جيل إلى جيل، و من عصر إلى عصر..

و الفولكلور إذ ينتقل من جيل إلى جيل،لا بد أن يتعرَّض، و خاصة جانبه المنطوق، طوال رحلته عبر العصور، لبعض التغيير، فيسقط بعضه بفعل النسيان أو موت الرواة، أو قد يتلاعب به خيال الرواة، فيزيدون أو ينقصون، أو قد يُزاد عليه بعض الإضافات بفعل التغييرات التي تطرأ على أنماط الحياة الاجتماعية و الفكرية و الاقتصادية، ليتلاءم مع ظروف العصر، مما ينفي عنه صفة الثبات، التي قد تتبادر إلى الأذهان. يقول بدران حكمت: "النتاج الفولكلوري ليس ثابتاً، إنه يُنتج في ظروف زمانية و جغرافية وتاريخية و

اجتماعية، و تبعاً لذلك ينقل معه إضافات جديدة إلى أيامنا"[1]. و من هنا تتعدد الروايات لقصة واحدة مثلاً، فنحن نجد أكثر سبع روايات لقصة "زمبيلفروش / بائع السلال" في أدب الفولكلور الكردي.

أما الفولكلور كعلم، فهو يبحث في هذا النتاج الشفاهي، و جميع مواد الفولكلور الأخرى، و يطرح أسئلة كثيرة من خلال الدراسة، و يعمل على الإجابة عنها، مثل خصائص الفولكلور، و طبيعته الاجتماعية و الفنية و جوهره الفكري و التغيرات التي تطرأ عليه خلال رحلة انتقاله من جيل إلى جيل، و من عصر إلى عصر، و علاقته بالفنون و الأدب المدوَّن. و لعلم الفولكلور علاقة مباشرة بعلوم إنسانية أخرى، مثل علم التاريخ و علم الاجتماع و علم اللغة و علم الجغرافيا و علم الموسيقى و علم الأدب بأقسامه الثلاث: نظرية الأدب و تاريخ الأدب و النقد الأدبي.

---

(1) Ramazan Pertev (Editor) : Jêdera navborî, rû 30.

أهمية الفولكلور

ما سبق من تعريفات الفولكلور أو مضامينه يشير إلى الأهمية التي توليه إياه الشعوب و الأمم المختلفة. الفولكلور كما مرَّ سابقاً، هو جزء من تراث الأمة، يعبِّر عن فكرها و رؤاها وخيالها و أخلاقها و قيمها الاجتماعية .مما يعني أنه مرآة تعكس هويتها.

الفولكلور بجانبه الشفاهي من مثل الأساطير و المعتقدات الدينية والشعر الشعبي و الحكاية و الحِكَم و الأمثال و الطرائف و النوادر و الأحاجي و السحر و التعاويذ و الرموز الرقمية و الألوان و السِّيَر، و الموسيقى و أغاني العمل و الأعياد و المناسبات الاجتماعية و الرقص و الحركات التعبيرية و العادات و التقاليد (المتعلقة بدورة الحياة: الزواج و الولادة و الوفاة و غيرها)، و المعارف (كالطب الشعبي) و التصورات (حول الجمادات و النباتات و الحيوانات). و بجانبه المادي كالمنتجات المادية المحسوسة كالثياب المطرزة والحلي (الزي الشعبي) وأدوات الموسيقى، والطبخ، والحصاد، والأبنية والمساكن، والحرف الشعبية، ومجمل مستعملات الحياة الشعبية بشقّيها الروحي والمادي. هو جزء من الذاكرة القومية للأمة، و هو وفق ما يقول الدكتور أحمد محمود الخليل "من أهم عوامل تجانس المجتمع، و الممثِّل الأكثر صدقاً لروح الشعب، و فيه يتجلَّى قدرٌ كبيرٌ من أصالته و شخصيته العفوية، و إن إقبال الشعوب على فولكلورها هو أحد

أشكال تقمُّص أرواح الأسلاف، و التمسُّك بالهوية الوطنية و القومية"[1]. و هو بمعناه الاجتماعي جسر يربط بين المرء و الآخر، و بين المرء و الجماعة التي ينتمي إليها، و بين الجماعة و الجماعات الأخرى، التي تتشارك بخصائص مشتركة. و هو المرآة التي تعكس حياة الشعوب و تاريخها، و عاداتها و تقاليدها و خبرات أفرادها الفكرية، و يحافظ على لغتها و هويتها الوطنية و القومية من الضياع. يقول الباحث روهات آلاكوم: "الفولكلور بالنسبة للمجتمع كالمرآة. يستطيع المرء، بواسطة هذه المرآة، معرفة المجتمع على أفضل وجه. يستطيع من خلالها الإبحار بسهولة إلى أعماق القرون الماضية. و من جهة أخرى، يمكن أن يكون الفولكلور أساساً متيناً، و خزينة غنية للغة و الأدب الحديث"[2]. و هذا ما يذكِّرنا بقول الأديب الروسي الكبير مكسيم غوركي الذي قال: "إن أساس الأدب يكمن في الفولكلور، أي أدب الشعب، و الفولكلور مادة خام كبيرة، و هو مصدر و مَعين لجميع الشعراء و الأدباء. و إذا فهمنا الماضي جيداً، كان نتاجنا الحالي رائعاً جداً، و سنفهم آنذاك بدقة أهمية الفولكلور"[3]، والفولكلور، حسب ألكسندر كراب، "هو السلف المنشئ المباشر الذي تشكَّل منه الأدب"[4].

---

[1] د. أحمد محمود الخليل: الشخصية الكردية، مرجع سابق، ص 231.

[2] (Rohat : Di folklora kurdî de serdestiyeke jinan, weşanên Nûdem, Çapa yekem 1994, cihê Çapê ne diyare, rû 4

[3] د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مصدر سابق، ص 10.

[4] نوفل: التراث الشعبي بين الصفة العالمية و خصوصية الممارسة المحلية. مقال إلكتروني.http://nefzawiblog.blogspot.de/2012/02/blog-post_12.html

لقد أثمرت وصية غوركي على يدَي الشاعر المعروف رسول حمزاتوف، الذي اتجه إلى لغته الأم (اللغة الآفارية)، التي كان عدد المتكلمين بها حينذاك لا يتجاوز ثلاثمائة ألف، و اتكأ على فولكلور قريته الصغيرة، فأبدع أدباً عظيماً، سرعان ما تمت ترجمته إلى اللغة الروسية، ثم إلى اللغات الأخرى. لقد ولج حمزاتوف إلى العالمية من خلال قريته البعيدة و الصغيرة.

و انطلاقاً من هذه الأهمية سعت الدول الاستعمارية، بغية تشديد قبضتها على الشعوب، إلى معرفة حياة الشعوب المستعمَرة، و عاداتها و تقاليدها، و أنماط تفكيرها و أساليب حياتها. و هذا ما دفع المستشرقين إلى بذل جهود جبارة في جمْع و دراسة فولكلور الشعوب لأغراض استعمارية، إلا أن دراسات بعضهم في هذا الميدان كانت بهدف الاستفادة من الماضي لبناء الحاضر و إغناء الثقافة الإنسانية.

لقد لفت الفولكلور انتباه مختلف الشعوب و الأمم، و هبَّ مفكروها إلى جمْع مواده و دراستها، و لعل الأخوين جريم (ياكوب و فيلهلم) الألمانيين يأتيان في مقدمة هؤلاء، فقد عملا ، و خاصة في فترة الغزو الفرنسي لألمانيا في القرن التاسع عشر، دون كلل في ميدان الثقافة الألمانية، و جمعا قدْراً هائلاً من مواد الفولكلور الألماني، فحفظاه من الضياع. و كذلك لجأ الفينلنديون إلى الفولكلور بغية إحياء وجودهم الحضاري و بناء شخصيتهم الثقافية، بعد أن حاول الاستعمار السويدي، و بعده الاستعمار الروسي أن يصهرا الشعب الفينلندي، كلٌّ في بوتقته.

و من هنا يشير المستشرق باسيلي نيكيتين[1] إلى أهمية الفولكلور، من خلال إشادته بالفولكلور الكردي عند دراسة الأدب الكردي إذ يقول: "إن أي دراسة و تحقيق في الأدب الكردي ينبغي أن يكون قبل كل شيئ، و على وجه الخصوص، لفولكلور هذا الشعب الذي يقتات ليس فقط بالإسهامات البالغة الغنى للأجيال الماضية، بل إنه يحمل في ذاته اليوم أيضاً قوة حيوية و طاقة خلاقة تحير الألباب، و هذه الطاقة و القوة في تجدد مستمر، بل إنه يضيف إلى غناها و ازدهارها المزيد باقتباس المواضيع الفولكلورية من الأمم الجارة و يصهرها في بوتقته الكردية"[2].

تأتي أهمية الفولكلور من ارتباطه الوثيق بحياة الشعوب، فهو بما يحويه من مأثورات شعبية، يشكل نواميس اجتماعية تعبِّر عن علاقة إنسانية مع البيئة و المجتمع، ما يمكن المرء أن يقول إن فولكلور الشعوب و الأمم هو تاريخها الصحيح، ذلك لأن التاريخ بشكله الكلاسيكي يميل إلى القادة و الطبقات الأرستقراطية، و هو كذلك في ميدان الفنون أيضاً، إذ يلفت الانتباه فقط إلى ثمرات الفنون في أشكالها الراقية، أي إلى نتاج النخبة. بينما الفولكلور، هو سِجلُّ تاريخ المجتمعات الشعبية، كما تمثله أحداث العامة من الناس، و ذلك بانبثاقه من هؤلاء العامة.

---

[1] باسيلي نيكيتين (1885 – 1960) مستشرق روسي، درس اللغات العربية و الفارسية و التركية في معهد لازاريف في موسكو، ثم عمل مترجماً في وزارة الخارجية الروسية،. و هو معروف بين الكرد بكتابه (الكرد).

[2] باسيلي نيكيتين: الكرد. ترجمة الدكتور نوري طالباني، الطبعة الأولى 1998، مكان الطبع و دار النشر غير معرفين، ص 410 – 411.

تؤكِّد المستشرقة الفرنسية جويس بللو[1] حقيقة ارتباط التاريخ بالطبقات السائدة و العليا حين تذهب في بحثٍ لها عن تاريخ الأدب الكردي إلى أن هذا الأدب كان يُقرأ فقط من قِبَل المدنيين (أي سكان المدن، و هي تقصد المثقفين)، أما أدب غالبية المجتمع الكردي، الفلاحين و الرُّحَّل، فكان ينتقل شفاهاً.

و قد أشار لافارج، وهو أحد الفولكلوريين الماركسيين الأوائل، بل أكَّد "من خلال تحليل مواد الفولكلور عن أهميتها بالنسبة لتاريخ مركز المرأة في العائلة و المجتمع"[2].

يتضح مما سبق أن "الفولكلور يرتبط بحياة الشعب، و بطقوسه و عاداته و تقاليده، و على صفحته تنعكس خصائص مختلف المراحل التاريخية، لذلك نرى علوماً أخرى ينصب اهتمامها على الفولكلور، كعلوم اللغة و الأدب و الأجناس و التاريخ[3]، بحيث يتعامل كل علم مع الفولكلور بمنظار تخصصه، فعلم اللغة يتناول الكلمة في الفولكلور، وتاريخ اللغة التي تتراءى فيه، وعلاقتها باللهجات، أمّا الأدب، فيدرس السمات العامة للفولكلور والفرق بينه وبين الأدب

---

[1] جويس بللو (1932 - ؟): ولدت في مصر، أكثر اهتماماتها تنصب على اللغة الكردية، و هي مختصة فيها،و مدرِّسة اللغة و التراث الكردي. كانت تعمل لدى معهد اللغات الشرقية في باريس، و هي من أشهر أساتذة إينالو (المؤسسة الوطنية للغات و الحضارات). للمزيد انظر: جلال زنكابادي: الكردلوجيا، موسوعة مصغَّرة. هولير 2014، ص 158

[2] نوفل: التراث الشعبي بين الصفة العالمية و خصوصية الممارسة المحلية. مقال إلكتروني. مصدر سابق.

[3] د. أشرف صالح محمد: المعرفة الشعبية. ذاكرة و هوية الأجيال. مقال إلكتروني.

المدون، وعلم الموسيقى يدرس العناصر الموسيقية والمسرحية في الفولكلور، وعلم الأجناس يتعرض لدور الفولكلور وآثاره في حياة الشعوب وارتباطه بالطقوس والتقاليد، وعلم التاريخ يبحث في الوعي الشعبي لتفهم الأحداث التاريخية التي يعكسها الفلكلور أو التراث الشعبي بصفته ذاكرة الأجيال و هويتها. و من هنا يمكننا القول مع الدكتور أحمد محمود الخليل: "إن من يدير ظهره إلى تراثه الشعبي، إنما يدير ظهره إلى هويته.[1]"

---

[1] د. أحمد محمود الخليل: سياحة في التراث الكردي. مقال إلكتروني. مرجع سابق.

الفولكلور و الشعب

حين يدور الحديث عن الفولكلور، أو التراث الشعبي حسب تعريف مجمع اللغة العربية، نرى كلمة "الشعب" ملازمة له. فما المقصود بـ" الشعب "؟ ترد مناقشة هذا المفهوم في معظم دراسات الفولكلور، أهو المجتمع كله أم فئة منه؟هل الشعب هو الفلاحون، الذين كانوا موضوع أعمال الأخوين جريم الألمانيين في القرن التاسع عشر؟ هل يمكننا أن نضم الأميين إلى الفلاحين؟ هل مفهوم الشعب هنا يشير إلى أولئك الذين ابتعدوا عن العادات و التقاليد، والذين لا يعتبرهم عالم الفولكلور الأمريكي ريتشارد دورسون من فئة المثقفين؟ و هل يشمل هذا المفهوم الصناعيين المدينيين (من المدينة)؟ طالما أن الشعب أو فئات منه هو موضوع الفولكلور، فإن هذه الأسئلة المهمة ستواجه دارس الفلوكلور، و لا بد من إجابات لها.

ظل مفهوم " الشعب " في الغرب ، و خاصة في ألمانيا فترة طويلة يشير إلى الفلاحين، أو الطبقات الاجتماعية الدنيا. و قد تبنى هذا المفهوم علماء الفولكسكوندة الألمان[1] و إنه يشير إلى غير المتعلمين، المتخلفين عن المدنية، و القرويين"[2]، و قد مثَّل كثيرون من

---

[1] د. محمد الجوهري (تحرير): مقدمة في التراث الشعبي.كتاب إلكتروني،ص 23.والفولكسكوندة مصطلح ألماني يعني الفولكلور،أو الحياة الشعبية.

[2] Ramazan Pertev (Editor) : Heman jêder, rû 37

الفوكلوريين الغربيين، بينهم الفيلسوف الألماني فون هردر و الأخوين غريم هذا الاتجاه، و ذهبوا إلى أن مفهوم (الشعب) يشمل القرويين و الفلاحين فقط، و مثلهم هوفمن كراير[1] الذي ذهب إلى أن "الشعب هو أولئك الناس الذين يتمتعون بنوع من الفكر البدائي، و بأنهم لا يبتكرون الثقافة، و إنما يتداولونها نقلاً عن الجماعات الأكثر تطوراً اجتماعياً و فكرياً"[2]. و كان وليام جون تومس صاحب مصطلح (الفولكلور) قد سبقهم في هذا الأمر، في أنه يشمل أولئك الذين يحافظون على العلاقات الاجتماعية التقليدية. نعتقد أنه يقصد القرويين و الفلاحين.

و يذهب علم الاجتماع الذي يدرس العلاقة بين مختلف الفئات الاجتماعية و آليات التفاعلات فيما بينها، إلى التمييز بين الطبقات الريفية و ما يُعرف بالطبقات الراقية، أو بين المجتمعات المتحضرة و ما يُعرف بأنها بدائية أو غير متحضرة، و أن الفولكلور يقتصر على دراسة الفلاحين و تراثهم. ذلك لأنهم يرون أن دراسة الفلاحين على مستوى الأمة مهمة تاريخية و اجتماعية، و أن مجال التخصص الحقيقي لدارس التراث الشعبي هو الاقتصار على الفلاحين[3].

و يرى علم النفسي الاجتماعي الذي يهتم بدراسة التفاعلات بين الأفراد و الجماعات التي ينتمون إليها، و أشهر الأسماء هنا هو

---

[1] هوفمن كراير (1864 – 1936) عالم و لغوي و فولكلوري سويسري، مختص في تاريخ العصور الوسطى.

[2] مبروك بو طوقة: مناهج دراسة الفولكلور. مقالة إلكترونية. موقع أنتروبوس

[3] د. محمد الجوهري: علم الفولكلو ج1، مصدر سابق، ص 41.

السويسري ريتشارد فايس[1]، الذي يعود إليه الفضل الأكبر في تحديد مفهوم (شعبي). أن جميع أفراد الأمة، سواء كانوا عمالاً أو فلاحين أو رعاة أو رجال أعمال أو محامين أو أساتذة جامعيين يشتركون في خاصية كونهم شعباً، على اعتبارهم حَمَلة الأشكال الثقافية التقليدية[2].

إن من أوردنا آراءهم من الفولكلوريين، باستثناء ريتشار فايس، يقسمون المجتمع إلى قسمين، القرويين و الفلاحين من جهة، و المتحضرين و المتعلمين من جهة أخرى. تُرى أي الفئتين تنتج الثقافة، أي الفولكلور؟

يرى الباحث الفولكلوري الكردي بدران حكمت "أن الأنتلجينسيا الغربية ظلت ردحاً طويلاً ترى أن "الشعب" هو الفئة المتخلفة في المجتمع، أي أن الشعب يتكون من الجلهة و الأميين و القرويين، من أولئك الذين هم خارج فئة العلماء و المثقفين، و أن هناك فولكلوريين غربيين يرون أن الطبقة الاجتماعية العليا، أو الأرستقراطية هي التي تنتج الثقافة، و الثقافة تنحدر من الأعلى نحو الأسفل، نحو الشعب الذي يتمتع بالفكر البدائي، و في هذا الانحدار تفقد كثيراً من خصائصها شكلاً و مضموناً"[3].

و قد سبق أن رأينا أن هوفمن كراير يذهب هذا المذهب، فينفي انتاج الثقافة عن الشعب، الذي يتمتع في رأيه بنوع من الفكر

---

[1] ريتشار فايس (1907 – 1962) أنثروبولوجي و فولكلوري سويسري، تخصص في التاريخ و الجرمانيات، عمل أستاذاً للفولكلور و الإثنوغرافيا في جامعة زويريخ. ويكيبيديا.

[2] د. محمد الجوهري" علم الفولكلور، ج1 مرجع سابق، ص 45.

[3] Ramazan Pertev (Editor): Heman jêder, rû 37

البدائي، و أن هؤلاء لا يستطيعون أن ينتجوا الثقافة، بل يتلقونها عن الجماعات الأكثر تطوراً. و يوافقه الرأي هانز نويمن في ذلك، و يذهب إلى أن الأنتلجينسيا، أي الطبقة العليا و النخبة هي التي تنتج و تبتكر الثقافة، و هذه الثقافة تنحدر نحو الأسفل، و تتجمع في القاع فاقدة كثيراً من سماتها. بمعنى أن لا دور للشعب في إنتاج الثقافة، فدوره فقط التقليد، و هذا التقليد هو ما يجعل الثقافة تبتعد عن أصالتها. فالفولكلور وفق هؤلاء قاع تتجمَّع فيه الثقافة بعيدة عن أصالتها.

إلا أن بعض الفولكلوريين الغربيين الآخرين، مثل هردر و الأخوين جريم تصدوا لهؤلاء، و شددوا على أن الطبقات الدنيا من المجتمع هي التي تنتج الثقافة، و قد حذا الفولكلوري الروسي فلاديمير بروب[1] حذوهم، فهو على الرغم من انتقاده للباحثين الغربيين، و خاصة الفرنسيين و الألمان، على أنهم يحصرون مفهوم "الشعب" في القرويين و الفلاحين، و يجرون عليهم دراساتهم، فإنه هو نفسه يرى الفولكلور نتاج الطبقة الاجتماعية الدنيا، بمعنى إنه يجمع بين إنتاج الفولكلور و تلك الطبقة، و يصنِّف الارستقراطية و الفئات الحاكمة خارج مفهوم الشعب[2] و خارج دائرة إنتاج الفولكلور، بحيث لا يرى للأرستقراطية دوراً في إنتاج الثقافة. فالشعب حسب رؤاه هو العمال و الفلاحون، و هو الذي ينتج الفولكلور، الذي هو مرآة للصراع

---

[1] فلاديمير بروب (1895 – 1970) لغوي و فولكلوري روسي من أصل ألماني، و هو أحد أشهر اللغويين في القرن العشرين، و مؤسس المنهج البنائي لدراسة أدب الفولكلور. كان أستاذ الأدبين الألماني و الروسي و الفولكلور في جامعة بيترسبورغ (لينينغراد) سابقاً. ويكيبيديا.

[2] Ramazan Pertev (Editor): Heman jêder, rû 32

الطبقي، و أحد أسلحته، و يجب، إلى جانب الأدب و الموسيقى و الفنون الأخرى، أن يُنتِجَ القيم العليا للبروليتاريا. ربما كان موقف بروب ناتجاً عن ضغط التوجه الرسمي في الاتحاد السوفياتي السابق لتوظيف الفولكلور إيديولوجياً، فقد كان أحد الشكلانيين الروس، و لكنه تبرَّأ من المدرسة الشكلانية، حسب ما يقول ريتشار دورسون[1].

و يذهب أستاذا الفولكلور الكردي في الاتحاد السوفياتي السابق، الأخوان أورديخان جليل (1932 – 2007) و جليل جليل (1936 - .....) إلى أن "القرويين و الفلاحين هم صانعوا الفولكلور الكردي"[2]. ما يعني أنهما يقفان إلى جانب علماء الفولكلور الغربيين في تضييق مفهوم "الشعب"، ليشمل القرويين و الفلاحين فقط، و أن هؤلاء هم منتجو الفولكلور.

هكذا ينقسم علماء الفولكلور حول إنتاجه إلى فئتين، فهم بعد أن اختلفوا في مفهوم الشعب، و قسموه إلى قسمين، يختلفون في أي القسمين ينتج الفولكلور، أي القسمين ينتج الثقافة. إننا نرى أن كلتا الفئتين إنما هما أسيرتا توجُّهٍ أيديولوجي، ذلك لأننا مثلما لا نستطيع أن نجعل شريحة القرويين و الفلاحين خارج دائرة الشعب، كذلك لا يمكن أن نجعل الأنتلجينسيا و الطبقة الأرستقراطية خارج دائرة إنتاج الفولكلور، ذلك لأن "أغلب النتاج الفولكلوري يخدم النظام الاجتماعي السائد، و يعمل على ترسيخه، و من هنا لا بد أن يكون لأهل الحكم و الطبقة الارستقراطية فولكلورها، الذي يهدف إلى

---

[1] د. دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة، مرجع سابق، ص 67 .

[2] Ordîxanê Celîl û Celîlê Celîl : Zargotina kurda, beş 1, çapa yekem, Moskova, Neşirxana Naûka 1978, rû 26

الحفاظ على نظامها الاجتماعي ومصالحها [1]، و هذا ما ذهب إليه المستشرق باسيلي نيكيتين أيضاً إذ قال: "كان الفولكلور الكردي أداة يستخدمها الإقطاع للتأثير على عامة الناس و الشغيلة الكرد من رعاة و زُرّاع"[2]، و لعل المثل الكردي القائل: "قبِّل اليد التي لا تستطيع عضَّها"[3]، الذي يتردد صداه في الثقافة العربية أيضاً، يدخل في هذا الاتجاه من حيث كونه يهدف إلى ترسيخ العبودية و إطاعة القوي.

و لا يختلف مفهوم الشعب في الشرق عما هو في الغرب، حسب بدران حكمت: "يُعَبَّر في الشرق عن هذا المفهوم بـ(الرعية / الرعايا)، فهي قياساً بالقادة و الارستقراطيين، تحتل منزلة أدنى، فهؤلاء القادة لا يعتبرون أنفسهم من الشعب،"[4].

و في المجتمع الكردي ارتبط مفهوم " الشعب " بالمناطقية أو الجغرافيا، أو بالعشيرة أحياناً"[5]، فكثيراً ما تُسمَع تعبيرات من مثل (سكان جبل الكرد) أو (أهل القرية) أو (أهل المدينة) أو (الآمْكيون عنيدون) نسبة إلى عشيرة (آمْكا) في جبل الكرد / عفرين، دون تمييز بين الفئات الاجتماعية في تلك الأماكن الجغرافية، و في الوقت نفسه نسمع تعبيرات على شاكلة (عائلة بدرخان باشا) و (أغوات جبل الكرد)، ما يعني أن الطبقة الأرستقراطية الكردية تشكل مجموعة معينة بخلاف فئات الشعب الأخرى، و لها فولكلورها أيضاً.

---

(1) Ramazan Pertev (Editor): Heman jêder, rû 32

(2) باسيلي نيكيتين: الكرد. مرجع سابق، ص 411

(3) Bilal Hesen: Pîr û Pendî, çapa yekem 2012, cihê çapkirinê, û navê weşanxanê ne diyar in, rû 153

(4) Ramazan Pertev (Editor): Heman jêder, rû 38

(5) Ramazan Pertev (Editor): Heman jêder, rû 40

و من هنا نرى أنه لا يمكن أن تكون ثمة مجموعة أو فئة اجتماعية خارج دائرة إنتاج الفولكلور، حتى و إن تعالت فئة اجتماعية على غيرها، و مفهوم " الشعب " حسب العالم السويسري ريتشارد فايس يشمل جميع أفراد الأمة دون تمييز بين الفئات الاجتماعية، و قد مرَّ سابقاً قوله: "جميع أفراد الأمة، سواء كانواعمالاً أو فلاحين أو رعاة أو رجال أعمال أو محامين أو أساتذة جامعيين، يشتركون في خاصية كونهم شعباً". و يتردد صدى هذا الرأي لدى الباحث الفولكلوري الكردي بدران حكمت، إذ يقول: "الشعب يشمل جميع أفراد مجتمع ما، سواء كانوا من الطبقة الدنيا، أم من النخبة، قرويين و فلاحين كانوا، أم مدنيين متحضرين. و باختصار شديد، نقول مع الفولكلوري الأمريكي آلان دوندس[1] (1934 – 2005): "من هو الشعب؟ الشعب هو من يصنع القصص، أو من يستمع إليها"[2].

---

[1] آلان دندس (1934 – 2005) فولكلوري و إثنولوجي أمريكي درس علم اللغة الانكليزية في جامعة ييل ثم في جامعة إنديانا. تمت ترقيته عام (1962) لأطرحته "مورفولوجيا الحكايات الشعبية الهندية في أمريكا الشمالية".عمل دندس محاضراً في جامعة كانساس، و عام (1965) أصبح محاضراً للأنثرلوجيا في جامعة كاليفورنيا، بيركلي، ثم عينته الجامعة عام (1968) رئيساً لقسم الأنثرولوجيا و الفولكلور. ويكيبيديا.

[2] Ramazan Pertev (Editor): Heman jêder, rû 40

الفولكلور و الفكر القومي الكردي

تبين فيما سبق، أن الفولكلور مرتبط أيما ارتباط بالمجتمعات البشرية، و يثمِّن الفينلنديون "الكاليفالا" تثميناً عالياً و يعتبرونها الوسيلة التي عرَّفت الآخرين بهم. و أن علماء الفولكلور الألمان و غيرهم بحثوا في الفولكلور عن روح الشعب.

و تبين أيضاً أن الدراسات الفولكلورية إنما بدأت في أوروبا تحت تأثير الحركة الرومانسية القومية. و هو الأمر الذي يؤكده عالم الفولكلور ويليام آ. ويلسون إذ يقول: "كانت الأعمال الفولكلورية منذ البداية مرتبطة بالحركات الرومانسية القومية، و بالتزامن مع هذه الحركات بدأ الباحثون الوطنيون بإنجاز الدراسات الفولكلورية، التي لم تكن غايتها الكشف عن كيفية معيشة الأقدمين فحسب، بل كانوا يطمحون إلى الكشف عن النماذج التاريخية ليبنوا عليها الحاضر، في سعيهم إلى بناء المستقبل"[(1)].و يقول ريتشارد دورسون: "كثيراً ما تتفاعل العلاقة المشتركة بين الفولكلور و الروح القومية"[(2)]. و من هنا يمكن القول إن الفولكلور و القومية مفهومان مترابطان.

إذاً، يمكن للمرء أن يذهب إلى أن الفولكلور يشكل عنصراً مهماً من عناصر الفكر القومي، و هو عنصر غابت معرفة قيمته عن الكرد

---

(1) Ramazan Pertew. Editor: Edebiyata kurdî ya Gelêrî, rû 112

(2) نظريات الفولكلور المعاصرة، مرجع سابق، ص 120.

بسبب تجزئة وطنهم منذ أمد بعيد و ضمه إلى جغرافيات دول مختلفة فكراً و لغة، فلم يستدركوا هذه القيمة إلا متأخراً. و من المحزن أن المتنوِّرين الكرد لم يتفاعلوا مع صرخات أحمد خاني[1]، الذي أشار في ملحمته "مَمْ و زين" قبل أكثر من ثلاثمائة عام إلى أهمية دور اللغة و التاريخ في الفكر القومي قبل أن يعمل المفكرون الغربيون في هذا الاتجاه[2].

لم تجد نداءات خاني صدى لدى المتنوِّرين الكرد إلا متأخراً، و كان ذلك بفضل القنصل الروسي ألكسندر(آڤكوست) ژابا، في أرضروم[3] بين عامي (1848 - 1866)، الذي لفت انتباههم إلى ضرورة البحث و التنقيب عن مواد الفولكلور و جمعه، و شكّل منهم فريقاً لهذه الغاية، لعل ملا محمود بايزيدي كان أبرزهم، فدوَّنوا "مخطوطات كثيرة كان بينها مخطوطات في قواعد اللغة الكردية، و مواد فولكلورية و تاريخية

---

[1] أحمد خاني (1650 – 1708) أمير الشعراء الكرد، اشتهر بين الكرد و لدى الكردولوجيين بملحمته (مَمْ و زِين) التي ألفها عام (1695)، و أحيا فيها الملحمة الفولكلورية (ممي آلان) المعروفة لدى الكرد عامة، و لدى الكردولوجيين، سواء كانوا كرداً أو أجانب.

[2] للمزيد، انظر كتابنا: أحمد خاني في الملحمة الشعرية"مم و زين".

[3] ألكسندر ژابا (1801 – 1894) ولد في مدينة كراسلاف في بولونيا، و توفي في مدينة إزمير في تركيا، و هو من عائلة أرستقراطية عسكرية. تخرَّج في جامعة فيلنسكي، ثم التحق بمعهد اللغات الشرقية التابع لوزارة خارجية روسيا القيصرية في سان بطرسبورك، حيث درس اللغات الفارسية و التركية و العربية خلال السنوات (1824 – 1828)، و تخرَّج فيه، و تعلم اللغة الكردية أثناء عمله قنصلاً لروسيا القيصرية في أرضروم بين عامي (1848 – 1866)، و غدا أحد أبرز الكردولوجيين الرُّوَّاد، و خلَّف مخطوطات كثيرة في الفولكلور الكردي. للمزيد، انظر: جلال زنكابادي: الكردلوجيا. موسوعة موجزة، ص 66 – 68.

و إثنوغرافية و أدبية"[1]. ولكن تلك الجهود اقتصرت على الجمع و التدوين دون أن ترافقها الدراسات المعمَّقة.

لقد اشتد ظلم الدولة العثمانية، قومياً و اجتماعياً في أواخر عهدها، ما أدى إلى نشوء حركات تحرر الشعوب و الأمم التي كانت خاضعة لها، إنْ في البلقان أو في البلاد العربية و بين الأرمن والكُرد[2]. و كان من نتيجة ذلك أن قاد بعض المتنورين الكُرد نشاطاً سياسياً و ثقافياً، أسفر عن صدور صحف كردية باللغتين الكردية و العثمانية، مثل صحيفة "كردستان" التي أصدرها مقداد مدحت بدرخان في القاهرة بين عامي (1898- 1902) و صحيفة "التعاون و الارتقاء" التي أصدرتها جمعية التعاون و الارتقاء الكردية" عام (1908)، و مجلة " شمس الكُرد"عام (1909) و "الاتحاد" عام (1913) و "يوم الكُرد" عام (1913).و جميعها، باستثناءصحيفة "كردستان" صدرت في القسطنطينية / استانبول.

إلا أن بعض المتنوِّرين الكرد آنذاك "بدلاً من أن يتحدثوا عن الهوية الكردية، كانوا يعتبرون أنفسهم عثمانيين"[3]. ينقل الفولكلوري آزاد أصلان من العدد السادس لصحيفة " كردستان " أن عبدالرحمن بدرخان رئيس تحرير الصحيفة، بعد أخيه مدحت كتب: "بالنسبة لكل مسلم، يجب أن تبقى الدولة العثمانية، إن جسم الدولة كما رأينا مريض بسبب سوء الإدارة، يجب علينا أن نداوي هذا الجسم،

---

(1) Prof Qanatê Kurdo : Tarîxa Edebyata Kurdî, beş 1, weşanên Roj, Stockholm 1983, rû 14 .

(2) Heyder Omer: Osman Sebrî helbestvan û nivîsevan, çapa yekem, Evra, Berlîn 2004, rû 13.

(3) Ramazan Pertew. Editor:Heman jêder, rû 122

نزيل أسباب المرض،، فحياة الدولة حياتنا، و موتها موتنا"[1]. كما هو واضح لم يضع عبدالرجمن بدرخان حدوداً بين الكُردايتي و العثمنة، بل يرى حماية الدولة العثمانية و بقاءها واجباً، و على الكردي أن لا يتخلف عن أدائه. و يرى آزاد أصلان أن موقف صحيفة "التعاون و الارتقاء" لم يكن يختلف عن موقف " كردستان ". فقد كتب اسماعيل حقي، وهو أحد مؤسسي جمعية " التعاون و الارتقاء " في العدد الأول قائلاً: " الكُرد قبل كل شيئ مسلمون، ثم عثمانيون، ثم كُرد". وهو موقف يضع الكُردايتي في الموقع الثالث بعد الدين و العثمنة.

يتكرر هذا الموقف لدى بعض كُتَّاب مجلة "شمس الكُرد"، فقد كتب نجم الدين كركوكلي في العدد الأول قائلاً: "تعمل جمعية "هيفي" و صحيفة "شمس الكُرد" على تنوير الشعب الكردي، لكي يكون عنصراً فعَّالاً في الدولة العثمانية"[2]. يتبين مما سبق أن هؤلاء المتنورين الكُرد، حينذاك، لم يكونوا على علم، لا بأعمال ألكسندر ژابا، و ملا محمود بايزيدي و لا بالحركات القومية التي هزَّت أوروبا في القرن التاسع عشر، و لا بجهود المتنوِّرين العرب و الغربيين في الميدان الثقافي و الفولكلوري.

ولكننا نرى تغيراً كبيراً بدأ يطرأ على الحركة الثقافية الكردية مرافقاً لتلك المواقف، و تخطو خطوات ملموسة، فلم تعد ترى نفسها مرتبطة بالدولة العثمانية، بل تتجه نحو الاستقلالية الكردية، التي تشكل البنية الفكرية و السياسية للحراك الكردستاني.

---

(1) Heman jêder, û heman rûpel

(2) Heman jêder, rû 123

لقد رأينا سابقاً، أن المتنورين الكُرد أصدروا في ما بين عامي (1898 و 1913) مجموعة من الصحف، ونشر الرئيس الأمريكي ويلسون مبادئه الأربعة عشر عام (1918)، التي عُرفت في التاريخ بـ"مبادئ ويلسون الأربعة عشر"، و التي كان لها صدى واسع في العالم، و جذبت اهتمام الشعوب و الأمم المُستعمَرة، و خاصة البند الثاني عشر، الذي وضع حق تقرير مصير الشعوب و الأمم الخاضعة للدولة العثمانية في أيدي تلك الشعوب نفسها.

لعل لهذه المبادئ، و للحركة الأرمنية و حركات شعوب البلقان و الشعوب العربية التي كانت خاضعة للدولة العثمانية، و لسياسات الاتحاديين الترك القومية، وانهيار الدولة العثمانية نهاية الحرب العالمية الأولي (1914– 1919) و قبلها الحركات القومية في أوروبا في القرن التاسع عشر. لعل كان لكل ذلك تأثيره المباشر في حركة التنوير الكردية، فظهرت مجموعة من المتنورين الكُرد، يدعون الكُرد إلى الإقبال على دراسة التاريخ الكردي و البحث فيه. و كان هذا دافعاً لهم لأن يتفاعلوا مع تاريخ الكُرد و كردستان باهتمام كبير، و ظهر هذا الاهتمام خلال مقالات نُشِرت في الصحف آنذاك، فقد كتب أحدهم باسم (كردي بدليسي) في العدد الأول من صحيفة "ژين / الحياة"، التي صدرت عام (1919) مقالة تحت عنوان "اسطورة ضحَّاك" المعروفة لدى الكرد، تحدَّث فيها عن انتصار (كاوا) الحداد على الطاغية و إعلان يوم الانتصار باسم "نوروز" بمعنى اليوم الجديد، عيداً وطنياً للشعوب الإيرانية بمن فيهم الكُرد، و ثمة مقالة أخرى في العدد السادس عشر من الصحيفة نفسها ترى ضرورة البحث عن "أيامنا الخاصة"، أي أيام الانتصارات و الانكسارات، ليتم تثبيتها و

إحياؤها[1]، مما يدل على أن متنوِّري تلك المرحلة اتجهوا نحو الدراسات التاريخية و الفولكلورية و إحياء التاريخ الكردي.

ثمة مقالة أخرى للكاتب يامولكي زادة منشورة في العدد الخامس من صحيفة " ژين"[2]. هذه المقالة تتحدث عن الخصائص الأساسية لمواقف المتنورين الكُرد في تلك المرحلة حول تاريخ الكُرد. و تعيد إلى الأذهان ما قدمه الكُرد إلى الحضارة البشرية، و انطلاقاً من ذلك، فإنه ليس من الصعوبة أن يستعيدوا دورهم الحضاري، و يبنوا دولة لهم.

كانت إعادة "إحياء الثقافة الكردية" أحد أهداف تلك الصحيفة، و لذلك تنوعت موضوعات مقالاتها، بين الفولكلور و التاريخ و الأدب، مثل رائعة أحمد خاني "مَمْ و زين" و القصص و الشعر، مما يدل على أن كُتَّابها كانوا قد أدركوا أن الثقافة عامة، أقصد الفولكلور، و اللغة و الأدب، أهم أعمدة الهوية القومية.

لعل المتنوِّر عبدالله جودت (1869 -1932) أحد أولئك الذين نادوا بالبحث في التاريخ الكردي، فهو يرى أن "أمة لا تاريخ مكتوباً لها، كأنها لم تعش"[3]، و لهذا قال: "على الرغم من الصعوبات التي تواجهنا، علينا أن نجمع عناصر الثقافة الكردية و ننشرها في كتب مطبوعة"[4].

و يكتب المتنوِّر كمال فوزي في الصحيفة نفسها سلسلة مقالات عن بعض أنواع أدب الفولكلور الكردي، مركِّزاً على القيمة القومية والتاريخية لهذه الأنواع، من حيث أنها تتضمَّن حقائق تاريخية، شرط

---

(1) Heman jêder, rû 131

(2) Heman jêder, rû 128

(3) Heman jêder, rû 227

(4) Heman Jêder, rû 225

أن تكون دراستها على ضوء المناهج العلمية. و هذا ما يوحي بتأثُّره بأعمال الفولكلوريين الغربيين[1].

و لعل بتأثير كل ذلك أيضاً، تأسست "جمعية كُرد تعميمي معريفت و نشريت / الجمعية الكردية للنشر وتعميم المعرفة" عام (1919). التي يعتقد مؤسسوها أنه "لا يمكن تحرير الشعوب و الأمم بالنضال السياسي فقط، بل لا بد من النضال الثقافي و الأدبي و التربوي وفق الأسس و المناهج العلمية"[2]. و من هنا ركزت الجمعية في برنامجها الذي نشرته في العدد العاشر لصحيفة "ژين" على دور الفولكلور و التاريخ و اللغة في إحياء الروح القومية لدى الشعوب، وفق ما جاء في:

"البند الثاني: تتطلع الجمعية إلى طبع و نشر دواوين الشعراء و مؤلفات المؤلفين باللغة الكردية.

البند السادس: تنشر الجمعية مجلة خاصة بالأمثال و الحِكَم، بحيث يكون لأمثال اللهجات المختلفة ركنها الخاص.

البند السابع: تجمع الجمعية المعلومات المتعلقة بالعادات و التقاليد الكردية، بالإضافة إلى القصص و الأغاني الشعبية.

البند التاسع: ستترجم الجمعية الكتب التي كتبها الباحثون الغربيون و الشرقيون عن الشؤون الكردية و تنشرها.

البند العاشر: ستنشر الجمعية أعمال (مؤلفات) الكُرد قديماً و حديثاً.

---

(1) Heman jêder, rû 260

(2) Heman jêder, rû 269

البند التاسع عشر: تعمل الجمعية من أجل تأسيس متحف تُعرض و تُحفظ فيه الأعمال اليدوية التي يصنعها الرجال و النساء و جميع الأدوات المصنوعة في مختلف المدن و المناطق[1].

مما تقدم يتبين لنا أن عمل المتنورين الكرد في ميدان الفولكلور و الدعوة إلى جمعه و تصنيفه و دراسته، و إحياء التاريخ الكردي بدأ مع تفتُّح الوعي القومي لديهم، و خاصة في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى، و كان ذلك نتيجة تغييرات أصابت المنطقة ككل أثناء احتضار الدولة العثمانية و بعد انهيارها.

---

[1] Heman jêder, rû 269, 270

الفصل الثاني

من الأفواه إلى الأوراق

1. أعمال الكردولوجيين الأجانب
2. أعمال الفولكلوريين الكرد

الجيل الأول

في روسيا و أرمينيا

في تركيا

في سوريا

في اقليم كردستان و العراق

في إيران

1

أعمال الكردولوجيين الأجانب

إن أول ما يلفت الانتباه، عند الحديث عن أدب الفولكلور الكردي و دراسته، هو نضجه و غِناه. و لعل هذا عائد إلى حرمان الكرد من القراءة و الكتابة بلغتهم الأم منذ أمد بعيد، و قد أشار باسيلي نيكيتين إلى هذه الخاصية، إذ قال:"أول ما يحيِّر المرء لدى قيامه بدراسة الأدب الكردي و التحقيق فيه، هو نضج الفولكلور الزائد عن الحد، على حدِّ تعبير البروفيسور فيلجيفسكي. إن هذه الغزارة الملفتة للنظر في الفولكلور الكردي تُفَسَّر بانتشار الأمية التامة تقريباً بين هذا الشعب، و عدم تمكُّن أبنائه من القراءة و الكتابة باللغة الأم"[1]، ما جعلهم يعتمدون، في نقل الأخبار و قَوْل الشعر و الغناء و سرد القصص و الملاحم، على ذاكرتهم القادرة على الحفظ إلى حد إدهاش المستمع، و هو يصغي إلى المغني الذي يستمر في غناء ملحمة (ممي آلان) مثلاً ما يزيد على ثلاث أو أربع سهرات ليلية. و لعل هذا الغنى و النضج هو أحد أسباب اهتمام الكردولوجيين الأجانب به، فجمعوا كمَّاً كبيراً من مختلف أشكال أدب الفولكلور و درسوه، مما يدعونا إلى الوقوف و لو بإيجاز على أعمالهم.

---

[1] باسيلي نيكيتين،الكرد، مصدر سابق، ص 406.

عندما يعرِّف جلال زنكابادي الكردولوجيا يقول: "الكردلوجيا مصطلح في اللغات الأوروبية، وهو مركب من كلمتَيْ (كرد) و (لوغوس) علم، المشتقة من اللغة اليونانية، و يطابقه مصطلح (كردوفيدِنيا) في اللغة الروسية"[1]. و يذهب إلى أن "الكردلوجيا قسم من علم الاستشراق، يشمل كل كتابة (مقالة، تقرير، بحث و دراسة) تتناول ما يتعلق بالكرد و كردستان من جغرافيا، تاريخ، لغة، فولكلور، أدب، فنون، ديانة، عادات و تقاليد، عمارة ،آثار، سياسة، اقتصاد و أزياء في الماضي و الحاضر"[2].

يضع هذا التعريف الفولكلور ضمن الأعمال الكردولوجية، و هذا ما يدفعنا إلى النظر في أبحاث الكردولوجيين الأجانب أولاً، لنرى ما بذلوه من جهود في ميدان أدب الفولكلور الكردي بجميع أنواعه.

يختصر جلال زنكابادي في كتابه المشار إليه، مقالة للكردولوجية الإيطالية ميريلا غاليتي (1949 -2012) بعنوان (الكُرد و كردستان في مؤلَّفات إيطالية في القرن الثالث عشر إلى القرن التاسع عشر). تؤكد الكردولوجية الإيطالية في مقالتها بما لا مجال للشك فيه " أن السياسة و التجارة و الديانة متشابكة معاً هي المحرِّك الأساس لاكتشاف أرجاء آسيا النائية"[3].

قبل الحرب العالمية الأولى، كتب بعض الكردولوجيين الألمان، منهم غراف فون ڤيستارپ، عن الطرق في كردستان و أرمينيا، و كتب ڤيلهلم باوخمَن (1885 – 1933) تقريراً عن الطرق ما بين الموصل و

---

[1] جلال زنكابادي: الكردلوجيا، موسوعة مختصرة، مرجع سابق، ص 7. جدير بالذكر أن جلال زنكابادي يحذف حرف الواو بين (كرد) و (لوجيا).

[2] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 17. 3)

وان، كان ذاك التقرير ذا أهمية كبيرة إبان تلك الحرب، و في الوقت نفسه كتب إيڤالد بانس[1] حول الأهمية الاستيراتجية لكردستان و الخط الحديدي ما بين بغداد و تركيا. كان هذا الكردولوجي يهتم في كتاباته بجغرافية كردستان من الناحية العسكرية، كما اهتم بالكتابة عن عشائر كردستان و عن عادات الكُرد و تقاليدهم[2].

بالرغم مما كتبه هؤلاء عن بعض مواد الفولكلور الكردي، إلا أن ذلك، كما يبدو مما كتبوه، لم يكن لغاية تدوين الفولكلور، بل كانوا يهدفون إلى غايات سياسية و عسكرية. و هذا ما يبدو جلياً في البحث الذي كتبته غاليتي الإيطالية، فهي تشير بوضوح إلى تنقُّل الرحَّالة و التجَّار و الديبلوماسيين الإيطاليين و كذلك المبشرين، في آسيا بما فيها كردستان، و أن "أحكام المرسلين (المبشِّرين) على العادات و التقاليد و الديانات مفعمة بنزعة أوروبية مركزية و عقائدية، فجاءت تقاريرهم أيضاً ثمرة نظرة متحيِّزة[3].

تبدو نقطتان هامتان من خلال ما كتبته غاليتي هنا، الأولى هي أن نوعاً من أنواع الفولكلور، و هو العادات و التقاليد، كان مثار اهتمام أولئك المرسلين، و الثانية هي أنهم كانوا لا يخرجون عن مصالح دولهم. من هنا نعتقد أن ما كان يدوِّنه الكردولوجيون الأجانب، لم يكن دائماً بدافع الحفاظ على الفولكلور الكردي، و لم يكن بدافع علمي، بل أكثر ما كان بما تملي عليهم مصالح دولهم. و هذا ما أكَّدته غاليتي في مقالتها، إذ صنفت الرحَّالة الذين كتبوا عن الكُرد و

---

[1] إيڤالد بانس (1883 – 1953) كردولوجي ألماني، مختص في الجغرافيا و الأنثروبولوجيا.

[2] جلال زنكابادي: المصدر نفسه، 46.

[3] جلال زنكابادي: المرجع نفسه، ص 19.

كردستان إلى فئتين اثنتين، الأولى هم المبشِّرون الدينيون، و هؤلاء كانوا يكتبون عن الجوانب السلبية للمجتمع الكردي. و الثانية هم العلماء و المفكرون، و هؤلاء كانوا يركِّزون في كتاباتهم على تسجيل و تقييم الجوانب الإيجابية.

و إذا انتقلنا إلى غير غاليتي من الكردولوجيين الأجانب، فإن أول ما يتبيَّن لنا هو أنهم اهتموا بأدب الفولكلور الكردي،جمعاً و تصنيفاً وترجمة إلى اللغات الأخرى و دراسة و نشراً، قبل الكرد أنفسهم، و أول وثيقة مكتوبة لدينا الآن، هو ما أورده الرحّالة العثماني أوليا چلبي في كتابه السابق ذكره، الذي كتبه في القرن السابع عشر، و تحدَّث في بعض أجزائه عن أسواق كردستان و بعض أنواع الفولكلور الكردي كالموسيقا و الأغاني و الأطعمة و أنواعها و الحِدادة و صناعة الأزياء و الأسلحة و الأسرجة[1].

بعد أوليا چلبي تظهر في هذا الميدان أسماء أخرى، حيث يذهب الأديب الكردي توسن رشيد إلى أن ميسروپ ماشتوس الأرمني جمع (115) مثلاً و حِكمة كردية عام (1711)، و دوَّنها وفق الألفباء الأرمنية، وحُفِظت مخطوطته في معهد المخطوطات القديمة في يريڤان في أرمينيا[2].

و في عام (1849) نشر اللغوي و الفيلسوف الألماني فريدريش فون بودنشيت (1787 – 1872) بحثاً علمياً عن الأغاني و الألحان و الموسيقا الكردية[3]، و بعده نشر العالم السويسري آلبرت سوسين

---

(1) د.عزالدين مصطفى رسول: أحمد خاني شاعراً و أديباً، متصوِّفاً و فيلسوفاً. مطبعة الجاحظ، بغداد 1979، ص 113, 114، 119، 120، 122.

(2) Ramazan Pertev (editor): Heman jêder, rû 249

(3) جلال زنكابادي: المرجع نفسه ، ص 44.

(1844 – 1899) بالإشتراك مع أحد زملائه كتاباً في جزأين عن بعض القصص و الملاحم الكردية مع ترجمتها إلى اللغة الألمانية تحت عنوان (مجموعة من القصص و الأغاني الكردية بلهجة طورعابدين و بوتان)[1]، كما نشر عام (1890) في بيترسبورغ ملحمة "مَمي آلان" مع قصص أخرى بينها ملحمة "قلعة دمدم".[2]

و بذل الكردولوجي هوغو ماكاش جهوداً جبارة في ميدان جَمْع و دراسة بعض أشكال أدب الفولكلور الكردي، و قد نُشِر بعضها عام (1897) في بيترسبورغ في روسيا تحت عنوان (نصوص كرمانجية بلهجة ماردين)، و بعد ذلك نُشِر الجزء الثاني من هذا العمل في أعوام (1900 و 1926 و 1978) تحت عنوان (دراسات كردية)، و كلا العملين يمتازان بقيمة فولكلورية و علمية كبيرة[3].

يقصد اللغوي و الأستاذ في جامعة برلين أوسكار مان (1867 – 1917) كردستان و تركيا و إيران عام (1903)، يمكث هناك، حسب الأخوين الدكتور أورديخان و الدكتورجليل جليل أربع سنوات، يتنقَّل خلالها بين هذه البلدان، و ينشغل أولاً بالفولكلور و اللهجات الكردية[4]، فيجمع قصصاً و ملاحم كثيرة، مثل مَمْ و زِين، زمبيلفروش، لاز و غزال، ناصر و مالمال، و ينشرها مع ترجمتها إلى اللغة الألمانية، تحت عنوان (دراسات كردية فارسية، باللهجة المُكرية) في برلين في عامي

---

(1) Ramazan Pertev (editor): Heman jêde, rû 115

(2) çîroknivîs (Dr. Nûredîn Zaza): Memê Alan, pêşgotin, çapa duwem, Köln 1990, rû 5.

(3) Ramazan Pertev (editor): Heman jêder, rû 225

(4) Ordîxan û Celîlê Celîl Zargotina kurda, Moskowa 1978, beş 1, rû 30

وانظر: جلال زنكابادي: المرجع نفسه، ص 45.

(1906 و 1909). يتألف هذا العمل من عدة أجزاء، بينها دراسة بعنوان (النصوص المترجمة إلى اللغة الألمانية مع مقدمة حول مضامين و أشكال القصص الشعبية الكردية باللهجة الشرقية)[1]، و له بعض الأعمال الأخرى مازالت محفوظة في مكتبة برلين في ألمانيا.

تتوالى رحلات الكردولوجيين الألمان إلى كردستان، ففي عام (1901) يرافق عالم الآثار الألماني آلبرت فون لي كوك (1860 – 1930) فريقاً من علماء الآثار في رحلة إلى شمال كردستان، هناك يتعلم اللغة الكردية على يدَيْ شخصية كردية يدعى يوسف أفندي، و يجمع قصصاً و ملاحم و أمثالاً و حِكَماً كثيرة باللهجتين الكرمانجية و الزازاكية، بينها "نوبهارا بچوكان / الربيع الجديدللأطفال" لأحمد خاني و "المولد النبوي" لملا أحمد باتي و ملحمة "مَمي آلان"، و "حكاية زمبيلفروش"، و يدرس تلك النصوص و يحللها بمساعدة بعض المتمكِّنين في اللغة الكردية في دمشق، و يدوِّنها بالألفباء الكردية و العربية، و يطبعها مع ترجمة لها إلى اللغة الألمانية، عام (1903) في كتاب ذي ثلاثة أجزاء تحت عنوان (نصوص كردية)[2].

إن اهتمام اللغويين الألمان باللغة الكردية، جعلهم يتوجهون إلى مواد الفولكلور، فجمعوها و درسوها. ففي عام (1922) نشر الكردولوجيان الألمانيان ر. برلينَر و پ. بوركارتن كتاباً حول الحلي النسائية، و الملاعق و السكاكين، بينها أمواس الحلاقة، كما نشر م. تيلكة عام (1923) كتاباً حول الأزياء الشرقية، وصف فيه الأزياء الكردية

---

(1) Ramazan Pertev (editor): Heman jêder, rû 226

(2) amazan Pertev (editor):Heman jêder, rû 22

بإسهاب[1]. و في أعوام (1905، 1906، 1907) نشر ب. كالاتيانز دراسات حول الملاحم الكردية في مجلة جمعية الفولكلور الألمانية تحت عنوان " ملاحم كردية"[2].

لفتت ملحمة "ممي آلان" انتباه الكردولوجي الفرنسي روجيه ليسكو[3]، فبذل جهداً جباراً في جمعها بمساعدة اللغوي الكردي جلادت بدرخان (1893 – 1952)، حيث استمع إلى أكثر من عشرين مغنياً، ثم اصطفى منهم اثنين، و دوَّن الملحمة عنهما و نشرها في بيروت عام (1942) مع ترجمتها إلى اللغة الفرنسية[4].

كذلك جمع روجيه ليسكو مجموعة من القصص و الأمثال و الحِكَم، و طبعها عام (1940) في باريس مع ترجمتها إلى اللغة الفرنسية، تحت عنوان "نصوص كردية"، ثم أعاد طباعتها في بيروت عام (1942)[5]. تضمَّنت هذه المجموعة ستَّ قصص، و ثلاثمائة و ثمانية مثلاً و حِكمة، و هذه القصص الستُّ، حسب الدكتور جليل جليل ، لا تشكو نقصاً، لا في بنائها الفني ولا في تدوينها[6]. ويذهب الأخوان

---

[1] جلال زنكابادي: المرجع نفسه، ص 47.

[1] Ramazan Pertev (editor): Heman jêder, rû 226

[2] روجيه ليسكو (1914 – 1975) كردولوجي فرنسي، تعلم اللغة الكردية على يدَيْ جلادت بدرخان، و عمل الاثنان معاً في وضع قواعد النحو الكردي (الكرمانجية).

[3] طُبعت هذه الملحمة للمرة الثانية عام (1957) في مطبعة كرم في دمشق، و طبعت في استانبول عام (1978)، و في ألمانيا عام (1990)، و أعيد طبعها في استانبول عام (1997) من قِبَل دار نشر آفستا.

[4] Ramazan Pertev (editor): Heman jêder, rû 226

[5] Celîlê Celîl: Zargotina Kurdên Sûriyê, çapa yekem, weşanên Jîna Nû,

[6] Uppsala 1989, rû 13

الدكتور أورديخان والدكتورجليل جليل إلى أن ر. ليسكو جمع أيضاً (280) مثلاً و حِكمة[1].

و إذ نتوجَّه إلى لكردولوجيين الروس، نرَ أعمالاً كثيرة خلَّفها هؤلاء. فقد تنقَّل ڤ. ديتيل ثلاثَ سنوات في كردستان، و جمع من أفواه الناس كثيراً من مواد أدب الفولكلور، و نشرها عام (1847) تحت عنوان "ثلاثُ سنوات في أرجاء الشرق" في مجلة "المعارف الشعبية". يقول ڤ. ديتيل: ".....أدب الفولكلور الكردي غني جداً بالقصص و الملاحم و الأغاني"[2]، و قد ثمَّن الكردولوجي الروسي ليرخ أعمال ديتيل عالياً[3].

اجتمع الكردولوجي الروسي ليرخ عام (1856) بعدد من الجنود الكُرد، كانوا قد وقعوا في أسر القوات الروسية إبان الحرب الروسية - العثمانية (1850 – 1853). كان أولئك الجنود من ديرسم، موش، جزيرة بوتان، خارپوت، أرضروم، بيرَجك، ملاتية، مادن و دياربكر، و تم نفيهم إلى منطقة "روسلاڤل" الروسية، حيث أمضى ليرخ معهم ثلاثة أشهر، تعلم اللغة الكردية منهم، و أخذ عنهم مواد كثيرة من أدب الفولكلور، طبعها في كتاب عام (1857)[4].

و كتب الباحث خاچادور آبوڤيان (1805 – 1848) عن الفولكلور و العادات و التقاليد الكردية، حيث ثمَّن الشعر الشعبي الكردي قائلاً: "خطا الشعر الشعبي الكردي خطىً واسعةً، و بلغ حدَّ النضج و الإبداع. تكمن روح الشعر في أعماق كل كردي، حتى الشيوخ

---

[1] Biner Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 744

[2] جلال زنكابادي: المرجع نفسه، ص 52.

[3] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

[4] Ordîxan û Celîlê Celîl: Zargotina Kurda, rû 27

الأميون، و كل كردي و كردية يولد / تولد شاعراً / شاعرةً بالفطرة، و للجميع موهبة ارتجالية مدهشة في التغني بالوديان و الجبال و الشلالات و الأنهار و الورود و الأسلحة و الخيل و البطولة و الحِسان..و كل ذلك يتدفَّق من أعماق خلجاتهم و أحاسيسهم"[1].

و لعل الباحث الروسي س. آ.يگزاروف أحد أكثر الكردولوجيين الروس نتاجاً في ميدان الفولكلور الكردي، بالإضافة إلى أنه استفاد من أعمال من سبقوه، "فإنه قد أقام بين الكرد اثنا عشر عاماً، اطلع خلالها على مختلف أوجه حياتهم الاجتماعية، مثل العادات و التقاليد و مراسم العزاء و الفرح و الديانة و المعتقدات و الطقوس، و أصدر كل ذلك في كتابه، عن أثنوغرافيا الكُرد الذي نشره عام (1891) و لا زال هذا الكتاب مصدراً علمياً مهماً في دراسة تاريخ ثقافة الشعب الكردي[2].

إلا أن أعمال أيّ من الكردولوجيين الروس لا ترقى إلى مستوى أعمال الديبلوماسي و الإثنولوجي البولوني الأصل ألكسندر ژابا،القنصل

---

[1] جلال زنكابادي: المرجع نفسه، ص 53. خاچادور آبوڤيان (1805 – 1848) باحث أرمني درس في أرمينيا و تفليس، تعلَّم اللغتين الروسية و الفرنسية بالإضافة إلى اللغة الأرمنية، و نظم الشعر بهما. عمل عام (1837) مدرساً في إحدى مدارس تفليس، و في أواخر ثلاثينيات القرن التاسع عشر و بداية الأربعينيات ألف كتابه الموسوم (جراح أرمينيا). في منتصف أربعينيات القرن نفسه تجوَّل بين الكرد في أرمينيا، دارساً آدابهم و معتقداتهم و عاداتهم و تقاليدهم، و توَّج بحثه بإصدار كتابه (الكرد الأيزيدية). و في صباح 02. 04. 1848 خرج من بيته و لم يعد، حيث اختفى بلا أثر، و ظلَّ مصيره مجهولاً حتى الآن.

[2] جلال زنكابادي، المرجع نفسه، ص 54.

الروسي في أرضروم بين عاميْ (1848 و 1866)، الذي جمع في منتصف القرن التاسع عشر، و بمساعدة مجموعة من الكرد، أبرزهم ملا محمود بايزيدي (1797 – 1867)، مواد كثيرة و متنوِّعة من أدب الفولكلور الكردي، و أرسلها إلى بيترسبوغ، حيث طُبع أكثرها هناك، و أُصْدِرت عنها دراسات كثيرة[1]. يقول الأخوان أورديخان و جليل جليل: "صدر في بيترسبوغ عام (1860) كتاب حول الفولكلور الكردي مع ترجمته الفرنسية، كان هذا الكتاب للقنصل الروسي في أرضروم ألكسندر ژابا[2].

يقول الباحث جلال زنكابادي "تعلم ژابا اللغة الكردية، و جمع المتنوِّرين الكرد حوله مشكلاً منهم شبه تجمُّع ثقافي، و كان أبرزهم الملا محمود بايزيدي، و قد حثهم على تدوين عيون التراث الأدبي الكلاسيكي و الفولكلوري، لإنقاذها من الضياع، فلا مبالغة في تقييم الأستاذ جودت هوشيار له: أعتقد جازماً، أنه لو خلت الكردلوجيا الروسية و الأوروبية من أعمال (ژابا)، لكانت صورة الأدب الكلاسيكي و التراث الشعبي الكردي – كما نعرفها اليوم – مغايرة إلى حدٍ كبير، و أقل ثراءً. لولا جهود ژابا لم نكن نعرف اليوم شيئاً حتى عن البايزيدي، و عن العديد من العلماء و الأدباء و االشعراء الكرد الكلاسيكيين..... ژابا هو الذي كلَّف البايزيدي بتدوين و ترجمة الآثار الكردية النادرة و الثمينة...و تأليف كتاب عن العادات و التقاليد الكردية و غير ذلك كثير"[3]

---

(1) Qenatê Kurdo: Pêşgotina Mem û Zîn, vekolîn û wergera M. B. Rodênko bo zimanê rûsî, Moskowa 1962

(2) Ordîxan û Celîl Celîl: Zargotina Kurda, beş1, rû 28

(3) جلال زنكابادي: المرجع نفسه، ص 67.

لقد خلّف ألكسندر ژابا"من المخطوطات (عدداً و نوعاً) لا نظير لها، لا في روسيا، و لا في الدول الأوروبية مثل فرنسا و ألمانيا، و لا في كردستان نفسها، فقد تجاوز عددها الستين مخطوطة، منها قرابة (56) باللغة الكردية، و (4) باللغة الفرنسية، (3) باللغة التركية"[1].

و نحن إذ نتحدَّث عن أعمال الكردولوجيين الروس، لا بد لنا أن نقف عند قامة أخرى في ميدان الفولكلور الكردي، و هو الباحث ي. آ. أوربيللي (1887 – 1961). يتحمَّل هذا الباحث مشقة السفر إلى مُكس في شمال كردستان / تركيا، و يتعلم اللغة الكردية هناك، و ينشغل إلى جانب لهجة أرمن مُكس، بجمع مواد الفولكلور الكردي، حيث جمع في تنقُّله هناك أشعاراً و قصصاً و أغاني و أساطير كردية كثيرة،و سجَّلها على الاسطوانات[2]. و بجهوده طُبِع كتاب هوغو ماكاش "نصوص كردية من منطقة ماردين باللهجة الكرمانجية"[3]. و كان هوغو ماكاش قد دوَّن تلك القصص عن تاجر كردي يُدعى محمد أمين. كما أصدر أوربيللي عام (1961) في موسكو كتاباً تحت عنوان "أمثال و حِكَم الشعوب الشرقية"، تضمَّن هذا الكتاب (350) مثلاً و حِكمة كردية[4].

---

(1) المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

(2) Ordîxan û Celîl Celîl: Zargotina Kurda, beş 1, rû 29

(3) Ordîxan û Celîl Celîl: Heman jêder, rû 31

(4) Ordîxan û Celîl Celîl: Mesele û metelokêd Kurda; pêşgotin.Biner: Bîla Hesen: Pîr û pendî, rû 746.

2

أعمال الفولكلوريين الكرد

أعمال الجيل الأول

رأينا في الصفحات السابقة، مبلغ اهتمام الكردولوجيين الغربيين و الشرقيين بالفولكلور الكردي للتعرُّف على نمط الحياة الكردية. إلا أن الكرد أنفسهم لم يدركوا قيمة فولكلورهم إلا متأخراً. فما جاء لدى الأوائل كان شذرات متفرقة في كتبهم، مثلما نجد لدى المؤرِّخ الأمير شرف خان بدليسي (1543 – 1603) الذي ذكر في كتابه "شرفنامه"، شيئاً عن اللغة و التاريخ و ذهب فيه عميقاً، فتحدّث عن الأبطال المشهورين في الفولكلور أمثال (رستم زال و بهرام چوپين و گورگين ميلاد)[1] و ذكر العاشق الشهير فرهاد، بطل ملحمة (فرهاد و شيرين)، كما ذكر شيئاً عن الموسيقا و المغنين الكرد، و تحدث عن القيم الاجتماعية الكردية.

---

[1] د. أحمد محمود الخليل: من التاريخ الكردي / شخصيات و مواقف. الحلقة 32. مجموع حلقات هذا البحث 41 حلقة. مخطوط. و قد ترجمناها إلى اللغة الكردية.

نجد هذا الصنيع أيضاً لدى الشاعر الكبير أحمد خاني، الذي سبق المفكرين الغربين و الشرقيين في الحديث عن بعض مواد الفولكلور، التي يمكن أن تكون موضوعات لعلم الإثنوغرافيا، في ملحمته الرائعة "مَمْ و زِين" فذكر شيئاً عن عيد النوروز و كيفية احتفال الكرد في هذا اليوم في الحادي و العشرين من شهرآذار / مارس، و ذلك منذ آلاف السنين[1]، و تحدَّث عن الموسيقا الكردية و آلاتها و مقاماتها، و أشار إلى بعض العادات الاجتماعية التي يعتبرها الفولكلوريون أحد أبرز عناصر الحياة الاجتماعية. و نجد لديه حديثاً مطوَّلاً عن مراسم الخطوبة عند الكرد، حيث يذهب ذوو الشاب إلى بيت ذوي الفتاة، مصحوبين ببعض الأشخاص من نخبة المجتمع، الذين يعرفون كيفية إدارة الحديث في مثل هذه المناسبات، فيتقدمون إلى والد الفتاة، يرفعون من قدره و مكانته، و ذلك تمهيداً لطلب يد ابنته لابنهم. و يستمر خاني متحدِّثاً عن كيفية تحضير العروس قبل إخراجها من بيت ذويها، و يتابع موكبها حتى إيصالها إلى بيت عريسها، و عن كيفية استقبالها من قبل العريس الذي يكون عندئذ معتلياً سطح داره، فينثر القطع النقدية فوق العروس. و يتحدث خاني عن كيفية إقامة أفراح الزواج التي قد تدوم أسبوعاً كاملاً، و عما يتخلل ذلك من استضافة المدعوين لحضور تلك الأفراح، وعن أنواع الأطعمة التي تُقدَّم في مثل هذه المناسبات، و غير ذلك الكثير مما له علاقة بهذه العادة المتجذِّرة في المجتمع الكردي[2].

---

(1) Ehmedê Xanî: Mem û Zîn. Şirovekirin û lêkolîn: Mihemmde Emîn Osman, çapa yekem, çapxana El-Cahêz Bexdad 1990, rû 87 – 90.

(2) المصدر نفسه، ص 144، 155، 163.

و يتحدّث خاني عن المآتم في المجتمع الكردي، و ذلك من خلال الحديث عن مأتم مَمْ، في فصل كامل من فصول ملحمته تحت عنوان "مأتم مَمْ"[1].

في الحقيقة نجد في ملحمة "مَمْ و زِين"،التي اتخذ خاني الملحمة الفولكلورية "ممي آلان" أساساً لها، ذكراً لكثير من مظاهر و تجليات الحياة الشعبية الكردية، التي يمكن أن تكون مادة غنية للأبحاث الإثنوغرافية، مثل الأزياء و الأبنية و أدوات بنائها و الأسلحة و العلوم كالطب الشعبي و علم الفلك، مما يعتبر من مظاهر الحضارة الكردية.

إلا أن صنيع كلا الرجلين، شرف خان بدليسي و أحمد خاني، لم يكن بدافع ضرورة تدوين عناصر أو مواد الفولكلور و تصنيفها، بل سياق الحديث لديهما تطلَّب ذكرها و المرور عليها. فحين يتحدثُّ شرف خان عن التاريخ الكردي، فإن حديثه لن يكتمل إن لم يتحدث عن القيم الاجتماعية و إن لم يشر إلى بعض الشخصيات المؤثرة في التاريخ الكردي القديم. و كذلك حين يتحدث خاني عن الخطوبة و الزواج مثلاً، لن تكتمل الصورة لديه إن لم يتحدث عن هذا الرسم و ما يرافقه من إقامة الحفلات و الموسيقا و الغناء و المقامات الغنائية و الأطعمة، و الأزياء و غير ذلك مما له علاقة مباشرة بهذا الرسم، وكذلك حين يتحدث عن خروج الأمير إلى الصيد، لا بد له أن يذكر الأسلحة و أنواعها.

يعود الفضل للكردولوجي الروسي، البولوني الأصل ألكسندر ژابا ، الذي سبق أن أشرنا إليه في دعم و دفع الباحثين الكرد إلى العمل في

---

[1] المصدر نفسه، ص 373 – 379

ميدان الفولكلور، و أول اسم يبرز في هذا الحقل هو ملا محمود بايزيدي (1797 – 1863).

جمع هذا الرجل كثيراً من أنواع أدب الفولكلور بالإضافة إلى الأدب الكلاسيكي، وعادات الكرد و تقاليدهم. أرسل ژابا قسماً كبيراً منها إلى بيترسبورغ في روسيا، حيث حققت الكردولوجية الروسية مارغريت رودنكو بعضها فيما بعد[1]، و طبعته في أعوام الستينات من القرن الماضي. إلا أن ما وقع بين أيدينا من أعمال هذا الرجل هو فقط كتابه "عادات و روسوماتنامَي أكرادية"، بمعنى " عادات و تقاليد الكُرد".

يتتبع ملا محمود بايزيدي، في كتابه هذا مثل خاني، مراسم الزواج التي تبدأ بالخطوبة، فإذا قَبِل ذوو الفتاة، فإنهم يحصلون على فرس من ذوي الشاب للدلالة على قبولهم تزويج ابنتهم من ابنهم، ثم يدعون ذوي الفتى و بعض الأقارب من الطرفين إلى ما يُسَمَّى بـ(الشِيراني)، بمعنى تقديم الشراب و أنواع الحلويات إعلاناً باكتمال الخطوبة[2]، ثم يحدِّدون المهر. يقول بايزيدي: "مهورهم (أي مهور الكُرد) غالية، وهي عبارة عن مائة رأس ماشية، أو مائتين أو ثلاثمائة أو خمسمائة، بالإضافة إلى هدية لكل من والدَيْ العروس و أخوتها و أخواتها، و هذه الهدايا رسمٌ (عادة) لا بد منه"[3]. و يفصِّل بايزيدي

---

(1) مارغريت ب. رودنكو (1926 – 1976)، كردولوجية روسية، تتلمذت على يدَيّ البروفيسور قانات كردو، و حققت بعض مخطوطات الفولكوري و الأدب الكلاسيكي الكردي، منها "مَمْ و زِين" لأحمد خاني.

(2) M. M. Bayezîdî: Adat û rusûmatnameê Ekradiye. Ravekirin, tîpguhêzî û lêkolîn: Jan Dost, Nûbihar çapa duyem,Istanbul 2012, rû 69.

(3) ملا محمود بايزيدي: المصدر نفسه،ص 69.

الحديث عن هذا الرسم، فيتتبَّعه إلى أن تصل العروس إلى بيت عريسها، حيث يكون العريس مع بعض أصدقائه، معتلياً سطح داره لاستقبالها، و إذ تصل العروس أمام مدخل البيت، ينثر العريس فوقها كثيراً من القطع النقدية الصغيرة[1]، التي يهرع الصبية لجمعها لأنفسهم. و حين تدخل العروس البيت، تُفرَد لهما إحدى زوايا الخيمة، أو أحد أركان الدار، يُسمَّى الـ(كَرْدَكْ) حيث يُسدَل عليه ستار من القماش أو سجادة كبيرة. كذلك يذكر أن ثمة امرأتان، إحداهما من ذوي الفتى، و الأخرى من ذوي الفتاة، ترافقان العروس، وتُسمَّى هذه العادة بـ(رِفْقَة العروس). تمكث المرافقتان ثلاثة أيام في بيت الزوجين، ثم تزوَّدان بالهدايا، وتعودان كلٌ منهما إلى بيتها[2].

بعد أن يتحدث بايزيدي عن دعوة الآخرين إلى احتفالات الزواج، و عن تقديم هؤلاء هدايا لوالد الفتى، ربما تزيد قيمتها عن كل ما صرفه على الاحتفال، يتحدث عن الاحتفال، فيقول:"احتفالاتهم صاخبة، تتخللها دبكاتٌ تُسمَّى (بيلوتة / بيروتة)، ولهم مغنون يرافقون البيروتة بالأغاني، و يشترك في الدبكة (ديلان / گوڤند) الرجال و النساء، الفتيان و الفتيات، فتتشابك أيديهم، في حلقة، يرقصون على إيقاع الطبل. أما في حفلات الأغنياء، فهناك بالإضافة إلى الطبل، الكمان و الچَنْگر و الناي، ولهم مطربوهم (مغنون) الخاصون"[3]. و يستمر بايزيدي في الحديث عن هذه الاحتفالات، فيقول: "تستمر احتفالاتهم من ثلاثة إلى سبعة أيام، حسب أحوال العروس و العريس

---

(1) ملا محمود بايزيدي: المصدر نفسه، و الصفحة نفسها..

(1) المصدر نفسه، ص 72.

(2) المصدر نفسه، ص 70. والبيلوتة أو البيروتة هي نوع من حلقة الرقص مصحوبة بالغناء.

(يقصد الأحوال المادية)، فيُشركونهما في الگوڤند، ليرقصا أيضاً. وحينذاك يقدِّم لهما كل واحد من الآخرين المدعووين رأساً أو رأسين من الماشية، أو مبلغاً من النقود هديةً، و يتمُّ تقسيم هذه الهدايا، بحيث يكون لذوي العريس حصتان (أي ثلثان) و للمطربين الثلث الآخر[1].

و من خلال الحديث عن هذه الحفلات، يتحدَّث عن الأطعمة و أنواعها، وأن الموائد تُمَدُّ، و يتتابع المدعوون عليها مجموعة تلو أخرى. يتحدّث بايزيدي عن نوع آخر من الزواج لدى الكرد، و هو أن يتزوَّج رجل ما من أخت شخص آخر، و يُزَوِّجه في الوقت نفسه من أخته أو من ابنته. و هذا النوع من الزواج يكون بسبب الفقر و ضيق ذات اليد، فيتحمّل كل واحد منهما نفقات زواجه بنفسه. لكن هذا النوع من الزواج، وكذلك المهور المرتفعة[2]، قد تراجع كثيراً بسبب التطور الاجتماعي و التقدم الثقافي الذي بلغه المجتمع الكردي.

في بعض الأحيان، يرفض أولياء الفتاة تزويج ابنتهم ممن يتقدم لخطبتها، عندئذ يهربان معاً. يرى بايزيدي أن عادة خطف البنات ليست معيبة لدى الكُرد، و هي عادة لا تحدث من دون رضاء الفتاة. حول هذه العادة يقول بايزيدي: "خطف البنت ليس عيباً لدى الكُرد، ولكن يجب أن يكون برضائها، و لا يمكن أن يحدث هذا من غير رضائها"[3]. يتعقَّبهما ذووها، فإن لحقوا بهما، يقتلوهما معاً، وإن لجآ

---

[1] المصدر نفسه، ص 71.

[2] كان يُنظَر سابقاً إلى المرأة التي يكون مهرها قليلاً، على أنها تشكو نقصاً، و فيها عيوب. إلا أن هذه النظرة المتخلفة قد تلاشت و انتهت، و كذلك المهور قد تدنَّت كثيراً، إلا لدى بعض الكرد الأيزيديين في أوروبا، فمازالت المهور غالية.

[3] بايزيدي. المصدر نفسه، ص 55.

إلى شخص ما، يحتميان به، فلن يطالهما أي أذى. عندئذ يتدخَّل هذا الشخص بين العائلتين، و يصلح ما بينهما، فإن لم يكن ذوو الفتى قادرين على دفع المهر، فإنه يتحمَّل ذلك، و يُعقد للفتى على الفتاة. و تحدث بايزيدي عن أحزان الكرد و مآتمهم، وعن الولادة و غسل المواليد و ختان الطفل و تربية الأطفال، و عن عادات الثأر و القتال بين القبائل الكردية، وعن مكانة المرأة في المجتمع الكردي و دورها في تدبير شؤون البيت، و عن احترامها و تقديرها، فحين يحدث قتال بين عشيرتين أو بين فئتين في قرية ما، فلا يستطيع أحد غير المرأة أن توقف القتال، فتخرج إلى وسط المتقاتلين، و ترمي منديل رأسها على الأرض بينهم، فيتوقف القتال، مهما كان شديداً و دامياً، و مهما كانت أعداد القتلى من الطرفين، و تحدَّث بايزيدي عن القيم الكردية كالتسامح والوفاء و استقبال الضيف و إكرامه و عن تعلق الكردي بسلاحه و فرسه، و عن احترام المعلمين و رجال الدين.

في الحقيقة لم يترك بايزيدي شيئاً من عادات و تقاليد الكرد، إلا و سجَّله في كتابه، وإذا تتبعنا كل ما كتبه، فسنحتاج إلى صفحات كثيرة، و سيخرج البحث عن غايته، التي هي أدب الفولكلور، لا العادات و الممارسات الاجتماعية. و مهما كتبنا عن هذا الفولكلوري و عن أثره القيِّم، فلا بد للقارئ أن يعود إليه، ليرى صورة واضحة عن الحياة الشعبية الكردية. و قد تحدثنا عنه بشيئ من التفصيل في كتابنا "موجز تاريخ أدب الفولكلور الكردي" باللغة الكردية.

أعمال الكرد في روسيا و أرمينيا

بعد بايزيدي يسود ميدانَ الفولكلور الكردي صمتٌ، يدوم ما يقرب من نصف قرن، يمتد إلى بدايات القرن العشرين، حيث تُصدَر صُحُف كردية في القاهرة و استانبول، فيتحدث بعض كُتَّابها عن أهمية الفولكلور و ضرورة جَمْعه و تصنيفه، و خاصة كُتَّاب مجلة "ژِين / الحياة" التي مرَّ ذكرها سابقاً. إلا أن محاولات تلك النخبة بقيت في شكل دعوات فقط، و لم تصدر عنهم أعمال فولكلورية، أو ربما صدرت، و لا علم لنا بذلك حتى اليوم، أو ضاعت.

و ما أن وصلنا إلى ثلاثينيات القرن العشرين، حتى رأينا حركة نشيطة بدأت في جمهورية أرمينيا و غيرها من جمهوريات الاتحاد السوفياتي السابق الأخرى، حيث وُجِد الكرد، و أول تلك الأعمال هو ظهور لجنة في يريڤان عاصمة جمهورية أرمينيا، عام (1930)، ضمت في عضويتها كلاً من الباحثين أمين عقدال (1906– 1964) و حاجي جندي (1908 – 1990). انتشر أعضاء هذه اللجنة بين القرى الكردية، و جمعوا من أفواه الناس قدراً كبيراً من مواد و أنواع أدب الفولكلور[1]، و في عام (1934) عُقِد في أرمينيا مؤتمر الكردولوجيا، و أصدر توصيات مهمة بشأن الفولكلور الكردي، تمخضت عن تكوين فِرَق من كرد أرمينيا و آذربيجان و جورجيا. نشطت هذه الفرق، و جمعت كثيراً من القصص و الحِكَم و الأمثال و أغاني الأحزان و الملاحم و الأساطير الكردية ، طُبِع قسم كبير منها في أول كتاب فولكلوري ظهر في يريڤان عام (1936)

---

[1] Ramazan Pertev (editor):Heman jêder, rû 231

تحت عنوان "زارگوتنا كردا"، بمعنى الفولكلور الكردي الشفاهي. كان هذا العمل ثمرة من ثمرات جهود كل من أمين عقدال و حاجي جندي و تحرير جاسم جليل[1]. و في السنة نفسها "أصدر حاجي جندي بالاشتراك مع كارو زاكاريان كتاب "الغناء الشعبي الكردي"، احتوى على الكثير من متون أغاني الحب و البطولة و الدبكات"[2].

قدَّم حاجي جندي عام (1940) أطروحته للدكتوراة عن الفولكلور الكردي، تحت عنوان "الملحمة الكردية "كرُّ و كُلكي سليماني سليقي / الأطرش" و كُلك سليمان السليقي"[3]، و أصدر كتابه "الفولكلور الكردي" عام (1957)، حيث ضمَّنه ملاحم "مَمْ و زِين و سيڤا حاجي و قلعة دمدم و بعض الأساطير و أغاني الحب و حفلات الأعراس و الحِكَم و الأمثال"[4]. و في عام (1959) أصدر الجزء الأول من كتابه "حكايات كردية" ضمَّنه نسخاً لملاحم "قلعة دمدم و رستم زال و كوروغلي"، ثم أصدر الأجزاء الخمسة الأخرى على التوالي في أعوام (1961، 1962، 1969) [5]، و أصدر دراسة أخرى بعنوان "صوت الشجاعة و البطولة الكرديتين في الفولكلور الكردي" في أرمينيا السوفياتية و دراسات أخرى عن "الفولكلور الكردي و السوفياتي" و "الأدب الكردي في أرمينيا السوفياتية"[6].

---

(1) Ordîxan û Celîlê Celîl: Zargotina Kurda, beş 1 rû 33

(2) جلال زنكابادي: المرجع نفسه، ص 55.

(3) Ramazan Pertev (editor): Heman jêder, rû 231

(4) Ramazan Pertev (editor): Heman jêder, rû 232

(5) Ramazan Pertev (edîtor): Heman jêder, û heman rûpel

و انظر:جلال زنكابادي، المرجع نفسه، ص 56

(6) جلال زنكابادي: المرجع نفسه، ص 55، 56.

و بالإضافة إلى ذلك، اشترك حاجي جندي و أمين عقدال في إصدار بعض الأعمال الفولكلورية، و في عام (1936) أصدر أمين عقدال كتاباً بعنوان (الفولكلور الكردي) ضمَّنه عدداً كبيراً من نصوص الأغاني و الملاحم و الأساطير الكردية، بينها روايات مختلفة لـ"مَمْ و زِين" و "الشيخ صنعان" و "مجنون وليلى" و "زمبيلفروش / بائع السلال"[1]، كما أصدر عام (1948) دراسة بعنوان "المرأة الكردية"، تناول فيها كل ما يتعلق بحياة المرأة الكردية و مكانتها في المجتمع الكردي قبل ثورة أوكتوبر و بعدها، و يتضمَّن الكتاب نقد الكتابات السابقة عليه، و يستند في الوقت نفسه إلى المعطيات الجديدة"[2]. و في عام (1952) أصدر دراسة بعنوان "أثنوغرافيا و فولكلور الكرد"،و أعقبها بكتابيه "تقاليد كرد ما وراء القفقاس" عام (1957) و "العلاقة العائلية عند الكرد" عام (1965)[3].

ثمة في أدب الفولكلور الكردي ملحمة شائعة بين الكرد، هي ملحمة "قلعة دمدم"، جمعها و أصدرها الشاعر و الباحث جاسم جليل للمرة الأولى عام (1970) الكليرية في يريڤان / أرمينيا، ثم نُشرت للمرة الثانية عام (1989) في يريڤان نفسها ضمن كتاب (مختارات)، و نُشرت، خارج أرمينيا، باللهجة السورانية في بغداد ضمن منشورات دار الثقافة و النشر الكردية التابعة لوزارة الثقافة و الإعلام العراقية، و نُشرَت للمرة الرابعة عام (1982) في بغداد أيضاً، تحت عنوان "بطولة الكرد في ملحمة قلعة دمدم". و أخيراً تمت طباعتها عام

---

[1] المرجع نفسه، ص 55.

[2] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

(2011) في دار النشر "نوبهار" في استانبول. جدير بالذكر أن يونس بهرام ترجم هذه الملحمة إلى اللغة الألمانية، و نشر الترجمة عام (1991) في مدينة دريسدن الألمانية ضمن منشورات ربطة كاوا للثقافة الكردية.

بالإضافة إلى هؤلاء الباحثين، ثمة الأخوان أورديخان و جليل جليل، اسمان بارزان في ميدان الفولكلور الكردي في الاتحاد السوفياتي السابق. لقد كرَّست أسرة جليل في الاتحاد السوفياتي السابق و أرمينيا خاصة نفسها للعمل في ميدان الفولكلور، فبالإضافة إلى كبير الأسرة ، جاسم جليل، أصدر أورديخان، و هو ابنه البكر عام (1964) كتابه الموسوم "رباعية الفولكلور الكردي"، و كتابه الآخر "خان ذي اليد الذهبية و قلعة دمدم" في عام (1967)، و في عام (1969) أصدر كتاب "الأمثال و الأقوال المأثورة"، كما أصدر بالاشتراك مع أخيه جليل "الحِكَم و الأمثال الكردية عام (1972)[1]. تتصدر هذا الكتاب مقدمة قيِّمة، يمكن اعتبارها من الدراسات المهمة في ميدان الفولكلور الكردي. كما أصدر الأخوان "الفولكلور الكردي الشفاهي" في جزأين عام (1978) في موسكو، و يعتبر هذا العمل من أغنى الأعمال في ميدان جمع و تسجيل جميع أنواع أدب الفولكور. و تتصدر الجزء الأول مقدمة مسهبة حول ما سبقهما من الجهود المبذولة في هذا الميدان.

يتضمَّن الجزءان قدراً كبيراً من "الأمثال و الحِكَم و القصص و الملاحم و الأدعية و الأغاني"، و لاسيما أغاني عقدال زينكي أشهر المغنين الشعبيين في أجزاء كردستان الأربعة. وبالإضافة إلى الأعمال المشتركة،

---

[1] المرجع نفسه، ص 56.

أصدر الدكتور جليل جليل مجموعة خاصة بفولكلور الكُرد في سوريا و غرب كردستان عام (1985) تحت عنوان "فولكلور الكرد السوريين".

لقد قَدِمَ الدكتور جليل جليل عام (1984) إلى سوريا في زيارة خاصة من أجل جمع و تسجيل أنواع أدب الفولكلور من أفواه الرواة. و كنت شاهداً حينذاك على مدى الجهد الذي بذله في تنقُّله بين القرى و المدن الكردية، يستمع إلى الكبار في العمر، رجالاً و نساءً، و يدوِّن عنهم، حتى صار بين يديه كمَّاً كبيراً من الأمثال و الحكم و القصص و الملاحم و الأحاجي و الأغاني التي صنفها إلى أغاني الحب و أغاني الدبكة / الگو ڤند و أغاني العمل و الحزن و ألعاب الأطفال.

و لهذه الأسرة باع طويل في ميدان الموسيقى الكردية أيضاً، فقد أصدرت جميلة جليل بالاشتراك مع نورا جوهري عام (1936)، و ذلك للمرة الأولى في يريڤان، عاصمة أرمينيا، أنواط مائة و سبع و عشرين أغنية. تعتبر هاتان الباحثتان أكثر من اشتغل على الأغاني الفولكلورية، و أصدرت جميلة جليل في أعوام السبعينات من القرن الماضي ما مجموعه (400) أغنية فولكلورية مع أنواطها. [1] و في عام (1984) أصدر چركز رَش في يريڤان / أرمينيا دراسة قيّمة تحت عنوان "الملاحم الشعبية الكردية في الأدب الأرمني[2]. لعلها في حينها كانت الأولى في موضوعها.

---

[1] Ordîxan û Celîlê Celîl:Zargotina Kurda, beş 1, rû 33

[2] Ramazan Pertev (editor): Heman jêder, rû 237

في تركيا

تعرضت الثقافة الكردية، و كل ما له صلة بالكرد في أجزاء كردستان الأربعة، و لا سيما في تركيا و شمال كردستان لشتى أساليب المنع الممنهج منذ ما يقرب من مائة عام، و قد بلغ الأمر لدرجة أن الناس في القرى الكردية كانوا يتكلمون باللغة الكردية سراً في بيوتهم، و نسيت نسبة كبيرة منهم لغتهم الأم. تقول الكردولوجية جويس بللو: " اتبعت الجمهورية التركية سياسة الانصهار تجاه مواطنيها من الكُرد. إذ طمست الحكومة، باسم الوحدة الوطنية، هوية الملايين من الكُرد، وأمرت باستئصال لغتهم واصفة إياها بالبالية. مُنِعَت المدارس والمطبوعات الكردية. كما اعتُبر استخدام كلمات مثل "كردي" و"كردستان" جريمة قانونية، وتم استبدال هاتين الكلمتين رسميا بعبارات مثل "أتراك الجبل" و"شرق الأناضول" أو"الشرق"، و ظلت كردستان تركيا منطقة محظورة حتى ستينات القرن العشرين"[1] . و يقول روهات آلاكوم[2]، أحد الباحثين في الفولكلور الكردي: "من

---

[1] جويس بللو: الأدب الكردي المدوَّن، ترجمة عبدالله عطي.

http://www.medaratkurd.com

[2] روهات آلاكوم (1955 - .....): ولد في مدينة قارص في شمال كردستان / تركيا، تخرَّج في جامعة أنقرة، كلية التربية و علم النفس عام 1974، تعرض للاعتقال بسبب أعماله في ميدان الثقافة الكردية. اضطر للخروج من تركيا و اللجوء إلى السويد عام 1978. نشر في العديد من الصحف الكردية في منفاه، و أصدر عدداً من المؤلَّفات حول الأدب المدوَّن و الأدب الشعبي الكردي.

نتائج سياسات القمع و المنع المتبعة في تركيا و قلة الإمكانات، أن أصبح العمل في ميدان جمع مواد الفولكلور و دراستها شبه منعدم"[1].

هذه اللوحة القاتمة التي يضعها أمامنا كل من بللو و آلاكوم هي من نتاج السياسة التركية المتبعة طوال ثمانين عاماً مضت، و مع بداية القرن الواحد و العشرين نجد ثمة ما يشبه نهضة أدبية و ثقافية تجلَّت في تحرُّر اللغة الكردية من بعض القيود، حيث أُحدِثَت أقسام اللغة الكردية في بعض الجامعات التركية، مثل جامعتي ماردين و وان، تُناقش فيهما رسائل و أطروحات الماجستير و الدكتوراة حول أنواع أدب الفولكلور و النقد الأدبي، ترمي مزيداً من الضوء على اللغة و الأدب من خلال دراسات جادة و رصينة، و بالتوازي مع هذه الرسائل و الأطرحات نشطت حركة جمع أنواع أدب الفولكلور أيضاً.

إلا أننا، و من خلال ما حصلنا عليه من مجاميع فولكلورية، ودراسات عن الفولكلور، نرى أن بداياتها نُشرت في أوروبا ، و خاصة في السويد، حيث لجأ إليها أغلب المثقفين الكرد في أعقاب الانقلاب العسكري التركي عام (1982).

أولى المجموعات الفولكلورية من جهود الفولكلوريين الكرد في شمال كردستان و تركيا، هي مجموعة "الملاحم الكردية" التي جمعها هوغر بربير ، و نشرها عام (1991) ضمن مطبوعات بلدية دياربكر، كما أنه جمع مجموعة أخرى من الملاحم و قصصاً شعبية رواها له الراوي فاضل كوڤاگي، و نشرها عام (2007) ضمن منشورات المعهد الكردي في استانبول[2]. و نشر زين العابدين زنار مجموعة من الملاحم في أعداد

---

(1) Rohat: Di foklora kurdî de serpêhatiyeke jinan, rû 40

(2) Ramazan Pertev (editor): Heman jêder, rû 238.

مجلة " خونجة / البرعم " التي كانت تُصدر في السويد بين عامي (1989 و 1993)، كما نشر زنار ملحمة " خجي و سيامند " ضمن منشورات"پَنجينار"،و نشرعام (2009)"سبعة و ثلاثين نصاً فولكلورياً" ضمن منشورات "پَنجينار" أيضاً في السويد"[1].

و نشر أحمد آراس عام (1993) ملحمة "كرّ و كُلُك في الميثولوجيا الكردية" في استانبول لدى دار النشر فرات، و أعاد نشرها في طبعة ثانية عام (2016)، لدى دار النشر "نوبهار / الربيع الجديد" في استانبول، و نشر ملحمة " خجي و سيامند في الميثولوجيا الكردية" في أزمير[2]، حيث تتبع قيمة الشجاعة و العناصر الأسطورية في كلا العملين.

أصدر الباحث روهات آلاكوم، و هو من شمال كردستان، عام (1994) في السويد دراسة قيّمة بعنوان "سلطة المرأة في الفولكلور الكردي". لعلها الأولى في موضوعها، حيث بذل الباحث فيها جهداً كبيراً و شاقاً، فتتبع موضوع المرأة في مختلف أنواع أدب الفولكلور من الحكايات و الملاحم العاطفية و البطولية و الأمثال و الأغاني و غيرها.

و نشر رشو زيلان و سردار روشان عام(1996)في استوكهولم مجموعة فولكلورية تضمنت سبع ملاحم تحت عنوان "الملاحم الكردية"، بينها ملحمة "قلعة دمدم" التي كان زيلان نشرها عام (1979) في مجلة "پالة / العمل". و أصدر صالح كڤربرّي عام (2001) قصة "ڤليت قوتو" في استانبول لدى دار النشر "پيري".

---

[1] المرجع نفسه، ص 237.

[2] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

و أصدرت رقية أوزمن[1] عام (2002) لدى دار النشر "دوز"مجموعة من الحكايات الشعبية، ضمت خمساً و عشرين حكاية تحت عنوان "قصص الأماسي". أغلب حكايات هذه المجموعة قريبة من القصص الأسطورية، كحكاية "عفريت الجن"، التي تذهب إلى أن أحد الفتيان وجد خاتماً، و بمجرد أن يبرم الخاتم في اصبعه، يمتثل أمامه عفريتان، ليؤديا ما يطلبه، و عندما أضاع خاتمه في نهاية الحكاية، زال كل ما كان العفريتان هيَّآه له. و هي كغيرها من حكايات هذه المجموعة حكاية تربوية، تنمي في الفتيان حب العمل، و عدم الركون إلى الأحلام.

و أصدر م. خالدساديني[2] عام (2004) مجموعة من القصائد القصيرة التي تتغنى بالحب و تمدح المحبوبة أو المحبوب، و أوصاف المحبوبة، تحت عنوان "حَيْرانوك"، لدى دار النشر "نوبهار "، و أعاد طباعتها مرة ثانية عام (2011) لدى دار النشر نفسها. تتضمَّن هذه المجموعة حوالي ثلاثمائة مقطوعة قصيرة من القصائد و الأغاني الشعبية، مرتبة ترتيباً أبجدياً حسب الحرف الأول من الكلمة الأولى.

---

[1] رقية أوزمن (1975 - .....) ولدت في قرية أمَرين من أعمال جزيرة بوتان (جزيرة ابن عمر) / تركيا. تقيم الآن في ألمانيا و تعمل الإعلام الكردي و الألماني. جمعت قصص هذه المجموعة من الرواة المحليين في الجزيرة.

[2] م. خالد ساديني (1966- ......):ولد في قرية سادنان التابعة لمدينة حكاري في شمال كردستان / تركيا. عمل في الصحافة الكردية، و سخَّر أغلب وقته للعمل في جمع و تسجيل مواد الفولكلور، له سبعة أعمال مطبوعة في هذا الميدان. تعرض للسجن بسبب ذلك و حُكِم عليه بعشرة أعوام سجناً أمضاها متنقلاً من سجن إلى آخر في تركيا.

يتابع م. خالدساديني أعماله الفولكلورية، فينشر عام (2011) تحت عنوان "قصص شعبية" أربعاً و أربعين قصة شعبية، تدور جميعها على ألسنة الحيوانات، مما يذكرنا بكثير من قصص " كليلة و دمنة " لابن المقفَّع. و نشر في العام نفسه عدداً من الأحاجي بلغ عددها (832) أحجية تحت عنوان "مامكن كرمانجي"، و نشر عام (2014) دراسة عن الشاعر فقي تيران تحت عنوان (فقي تيران، حياته و نتاجه الشعري).

و في عام (2007) نشر أديب پولات رواية بعنوان "رستمي زال" مستوحاة من الملحمة المعروفة بالاسم نفسه، تطلعنا هذه الرواية على أحداث تجري في الملحمة ذاتها. إلا أن نص الملحمة، حسب علمنا، ما زال يتردَّد على الألسن شفاهاً، و لم يُقيض لها من يدوِّنها حتى الآن. و قد تحدَّث شرف خان جزيري في كتابه " الفكر و الثقافة" عن هذه الملحمة، و تحدث رمضان پَرْتَوْ في كتابه "الأطفال و القصة، بداية التربية الكردية" عن ملحمة "ممي آلان" من وجهة النظر التربوية[1].

في عام (2013) صدرت مجموعة من الحِكَم و الأمثال تحت عنوان "أقوال الكبار"، و هي من أعمال المرحوم نورالدين باكسي، الذي تذهب ابنته في مقدمة قصيرة لها، إلى أن والدها كان قد جمع محتوى هذه المجموعة في سنوات السبعينات من القرن الماضي، إلا أنها لم تجد فرصة للنشر إلا متأخراً.تحتوي هذه المجموعة على (1144) مثلاً و حِكمة، و (84) أحجية مع أجوبتها، مرتبة ترتيباً أبجدياً، كما تضم بعض القصص الشعبية أيضاً. و صدرت في هذا العام نفسه عن دار

---

[1] Ramazan Pertev (editor): Heman jêder, rû 240

النشر "آفستا" في استانبول مجموعة من الحكايات الشعبية تحت عنوان "حكايات شعبية"، جمعتها الدار مما كان جلادت بدرخان نشره في أعداد صحيفة "هاوار" بين عامي (1932 و 1943).

ونشر بيوار دياديني (1560) حِكمة و مثلاً، في العام نفسه في استانبول تحت عنوان "أقوال الأوائل"، يرتبها ترتيباً أبجدياً، و كان قد جمع هذه الأمثال من مناطق آمد و آغري و ماردين و آدي آمان. كما شاهد هذا العام (2014) صدور مجموعة من قصص الأساطير تحت عنوان "قصص أسطورية"، جمعها محمد أونجو، حرص في جمعها على ذكر اسم الراوي و عمره و تاريخ الرواية، و قدَّم لها بمقدمة، يقول فيها إنه حرص أيضاً على الرواية، دون أن يُحدث فيها أي تغيير، أما الكلمات التي يتغيَّر شكل كتابتها، و التي تستعمل بالمعنى نفسه في مناطق أخرى، فقد أشار إليها في الهوامش[1]. الملفت للنظر في قصص هذه المجموعة، أن الخير و الشر يتواجهان فيها جميعاً، و ينتهي صراعهما بانتصار الخير دائماً، مما يذكِّرنا بفلسفة الديانة الزردشتية القائمة على "الفكر الخيِّر و العمل الخيِّر و الكلام الخيِّر".

و في العام نفسه صدر كتاب غني بمضمونه لكاتب يُعرِّف عن نفسه باسم چِيا مازي، تحت عنوان "باقة من الفولكلور الكردي". يبذل المؤلف جهداً كبيراً، سواء في جَمْع مضمون عمله، أو في تصنيف هذا المحتوى. إذ يقسِّم الكتاب إلى ستة أبواب، و يُسمِّي كل باب كتاباً.

في الفصل (الكتاب) الأول، يعرض مقطوعات شعرية غنائية يُسميها (دُوورك)، و هي تُغنَّى في مناسبات مثل الأعراس و في أشخاص مثل

---

[1] Mehmet Öncü: çîrokên efsaneyî yên Kurdan. Nûbihar, çapa yekem 2014, rû 13.

العروس و العريس و الحماة و الحمو، و يتراوح موضوعها بين المدح و الهجاء. و قد جمع هذا "الدوورك" من مناطق مختلفة في شمال كردستان و تركيا.

و يخصص الكتاب الثاني لثلاث ملاحم هي "طيار و قَرَچولي، علي ملا و گوليزَرا كُرد، زينب و رشيد پاشا".

أما مضمون الكتاب الثالث، فيتنوَّع بين ما يشبه معجماً، يشرح فيه مجموعة من تعبيرات الأقدمين، حيث بلغ عددها (576) تعبيراً، بالإضافةُ إلى (619) دعاءً سلبياً، تُسمَّى بـ(النِفِرْ) في اللغة الكردية، و (179) مثلاً و حِكمةً.

و عرض في الكتاب الرابع ما يشبه المعجم أيضاً، ولكنه خاص بالمِهَن و الأعمال، كالزراعة و كروم العنب، و معاصره، و الفلاحة و الحصاد و بناء المساكن، و الحدادة و الرعي، بالإضافة إلى الأطعمة و المطبخ. أعتقد أن هذا العمل، هو أول كتاب في موضوعه.

و خصص المؤلف الكتاب الخامس للطرائف و القصص الشعبية التي تدور على ألسنة الناس في ماردين و أطرافها. أما الكتاب السادس، ففيه بعض المقالات و الدراسات الفولكلورية، و مقالة عن الفولكلور في العالم، و دراسة حول جَنْي العنب و عصره في الفولكلور الكردي.

و شهد هذا العام نفسه، أي (2014) صدور دراسة قيّمة عن دار النشر "نوبهار" في استانبول، تحت عنوان "المرأة و الغناء" للباحث تكين چفچي[1]، و هي رسالة جامعية غنية بمحتواها، إذ تتبع الباحث

---

[1] تكين چفچي (1977- .....): ولد في قرية نارنج التابعة لقضاء سمسور / تركيا. تخرَّج في جامعة دجلة في ديار بكر، و عمل في التعليم. في عام 2013 تخرَّج في جامعة ماردين بدرجة ماجستير في اللغة و الأدب الكردي عن رسالته "الغناء و المرأة".

موضوعه في مختلف أنواع الأغاني. و صدر ت في العام نفسه مجموعة من الحكايات، جمعها و نشرها فرات دنگيز في استانبول.

أصدر يشار كاپلان عام (2015) في استانبول مجموعة كبيرة من الأغاني تحت عنوان (ينبوع الأغاني). لسنا نبالغ إن قلنا تضمنت هذه المجموعة التي تقع في (711) صفحة قسماً كبيراً من الأغاني الكردية، و الملفت للنظر أن الرجل صنَّف فيها الأغاني حسب أنواعها.

و هي أغاني الدبكة التي تسمَّى في أدب الفولكلور الكردي بـ(الگو ڤند / ديلان)، و التي يرافقها الرقص في حلقة نصف دائرية، و قد تقترب من الدائرة أحياناً. و تُسمَّى هذه الأغاني باللغة الكردية (ديلوك) أيضاً، يغنيها أحدهم، و كلما غنَّى مقطعاً أو جملة، تردِّد مجموعة من المغنين أو المشاركين في الگوڤند بعده.

و أغاني الديوان، و هي التي تُغنَّى في السهرات و بين الجماعات، يؤديها مغن واحد دون أن يردد الآخرون بعده، فهم يكتفون بالاستماع، و تمتاز بإيقاعها البطيئ، على عكس أغاني الگو ڤند التي تمتاز بإيقاع سريع، يماشي إيقاع حركات الرقص.

و يمضي كاپلان، فيصنِّف الأغاني حسب محتوياتها إلى أغاني المهد، و هي التي تدندن بها الأم حين تهز سرير الطفل، وهي تعبِّر عن حب الأم أطفالها. و أغاني الصيد، حيث يغنيها الصيادون حين يخرجون إلى الجبال و الغابات باحثين عن طرائدهم. و أغاني العمل، و يصنفها حسب أنواع الأعمال من الحصاد و قطف العنب و غيرها من الأعمال. و أغاني الأطفال و اللعب، و المدائح، كالمدائح النبوية أو التي تتحدَّث عن رجال عظماء في التاريخ.

ثم يصنِّف الأغاني حسب بنائها إلى منظومة ذات وزن و قافية و إيقاع، و غير منظومة، أو ما يشبه الشعر الحر. أما المنظومة، فيرى أن

وزنها يقوم على سبعة مقاطع (مقاطع الكلمة)، أما مقاطع الأغنية، فكل منها يتألف من ثلاثة إلى ثمانية أسطر. و أما المقطع ذو السطرين، فهو نادر جداً.

و في هذا العام نفسه (2015) صدر عن دار النشر "نوبهار" دراسة للباحث عزيز سامور[1] عن الحكاية المعروفة "زمبيلفروش و گْلخاتون". تتبَّع الباحث جميع روايات هذه الحكاية التي يصنِّفها بعض الرواة و الباحثين، بينهم سامور نفسه، ضمن الملاحم العاطفية، و وقف عند الاختلافات الموجودة بينها، كما وقف عند الدراسات المنشورة في الصحف الكردية التي تناولت هذه الحكاية درساً و تحليلاً.

كما شهد العام نفسه دراسة أخرى قيِّمة لمجموعة من الباحثين، و تحر يرمضان پَرْتَوْ، صدرت عن دار النشر "آڤستا" في استانبول تحت عنوان "الأدب الشعبي الكردي". لعل هذا البحث المشترك هو الأول من نوعه كعمل مشترك ليس في ميدان أدب الفولكلور فحسب، بل في ميدان الدراسات الأدبية الكردية بمختلف موضوعاتها، و هو الأول في محتواه أيضاً، فقد تطرق الباحثون المشتركون فيه إلى الفولكلور علماً،و إلى النظريات الراهنة في علم الفولكلور،وغيرها من الموضوعات

---

[1] عزيز سامور (1981- .....): ولد في مدينة سليڤا التابعة لديار بكر في شمال كردستان / تركيا، تلقَّي تعليمه في المراحل الثلاث الأولى في المدينة نفسها، ثم التحق كلية الآداب في جامعة أسكيشَهَر، حيث تخرَّج في قسم الأدب التركي، و في عام 2012 تخرَّج في جامعة ماردين، قسم اللغة و الأدب الكردي بدرجة ماجستير عن رسالته "ملحمة زمبيلفروش و گْلخاتون".

الهامة في تاريخ دراسات أدب الفولكلور بشكل عام، بحيث سدّوا بعضاً من الفراغ الكبير في هذا الميدان في المكتبة الكردية.

في سوريا

صدر العدد الأول من مجلة "هاوار"[1] في دمشق عام (1932)، صاحبها و رئيس تحريرها جلادت بدرخان[2]. حدد ج بدرخان أهداف المجلة في العدد الأول، و كان الاهتمام بالفولكلور ضمن تلك الأهداف، التي ورد

---

[1] هاوار هي أول مجلة صدرت في سوريا باللغة الكردية، صاحبها و رئيس تحريرها الأمير جلادت بدرخان، صدر منها (57) عدداً، توقفت عن الصدور عام (1943). أولت المجلة اللغة الكردية اهتماماً كبيراً. أصدر المقف و السياسي الكردي حمرش رشو عام (1975) الأعداد الخمسة و العشرين الأولى منها في ألمانيا في شكل كتاب، و في عام (1987) أصدر المثقف الكردي محمد بكر تسعة الأعداد الأولى منها في السويد في شكل كتاب أيضاً، و في عام (1998) أصدر الأديب و الصحافي الكردي فرات جَوَري جميع الأعداد في مجلدين اثنين في السويد.

[2] جلادت بدرخان (1893 – 1952)، ولد في استانبول، و هو أحد أبناء الأمير أمين عالي بدرخان، لعب هو و أخوته دوراً كبيراً في الميدان السياسي و الثقافي الكردي، درس مع أخيه كاميران في ألمانيا و نال درجة الدكتوراة في القانون، ثم انتقل إلى سوريا التي كانت حينذاك تحت الانتداب الفرسي. وهو أحد المؤسسين لحركة خويبون / الاستقلال الكردية عام (1927)، و اشترك في ثورة آغري عام (1931) في شمال كردستان ضد النظام الأتاتوركي، و بعد فشل الثورة اتجه نحو العمل الثقافي، و أصدر "هاوار" في دمشق عام (1932)، جعل الثقافة و اللغة الكردية محور اهتماماته و أعماله، أصدر الأبجدية الكردية اللاتينية و قواعد اللغة الكردية على صفحات هاوار بادئ الأمر. مات في 15. 07. 1952 موتاً يراجيدياً، إذ وقع في بئر، تحطمت جدرانها و انهارت عليه.

فيها ضرورة العمل في جَمْع و تسجيل الحكايات و القصص و جميع أنواع الرقص و الأغاني الكردية[1].

نشرت هاوار كثيراً من مواد أدب الفولكلور، التي تنوَّعت بين القصة و الأغاني و الحِكَم و الأمثال والملاحم مثل "مَمي آلان" مع ترجمتها إلى اللغة الفرنسية، وغيرها[2].و أصدر الشاعر المعروف جگرخون[3] قصة "چيم و گُلپري" عام (1954)، و أردفها بقصة "رشو داري" عام (1956)، و قصة "ميديا و سالار" التي نظمها شعراً عام (1973)، و الثلاث قصص فولكلورية، تصرَّف فيها الشاعر بعض التصرف، وفق منهجه الماركسي. كما أصدر مجموعة من الحِكَم و الأمثال عام (1957). و في العام نفسه أصدر الدكتور نورالدين زازا[4]، الطبعة

---

[1] هاوار. دمشق، العدد الأول، 15. 05. 1932.

[2] انظر الأعداد:6 – 15، و 18 – 22، و 24 – 30، و 33، و 45 – 50.

[3] جكرخون / الكبد الدامي (1903 – 1984): اسمه شيخموس حسن، ولد في قرية حساري التابعة لماردين في شمال كردستان، و انتقل عام 1914 إلى القامشلي. درس الفقه الإسلامي على ايدي كبار رجال الدين في أيامه، ثم تحوَّل إلى السياسة و انضم إلى أول حزب كردي تأسس في سوريا عام 1957. هو أغزر الشعراء الكرد في سوريا نتاجاً، بالإضافة إلى نتاجه المشار إليه أعلاه، أصدر عشرة دواوين شعرية، و كتاباً في قواعد اللغة الكردية، بالإضافة إلى معجم لغوي و تاريخ كردستان في جزأين. توفي في السويد عام 1984.

[4] د. نورالدين زازا (1919 – 1988): سليل أسرة وطنية عُرفت بدعمها الحركات الكردية، ولد في بلدة مادن من أعمال ديار بكر،انتقل في السابعة من عمره مع أخيه الدكتور نافذ إلى القامشلي، درس المراحل الثلاث الأولى في سوريا، و أتم دراسته الجامعية في بيروت / لبنان، ثم سافر إلى سويسرا، حيث تابع دراسته، و حاز درجة الدكتوراة في فلسفة التربية.عاد إلى سوريا و ترأس أول حزب كردي=

الثانية لملحمة "مَمي آلان" مع مقدمة مسهبة، و أصدر جميل بحري كنَّة[1]عام (1958) مجموعة من الحِكَم و الأمثال مع ترجمتها إلى العربية، و لعل هذا العمل من أوائل الأعمال الأدبية في ميدان التواصل بين الثقافتين الكردية و العربية في سوريا.

تتباطؤ الأعمال الفولكلورية بعد هذه المجموعة، دون أن تتوقف، فقد ظهرت بعض الصحف التابعة للأحزاب الكردية، مثل گُليستان و گلاويژ و استير و خُناف و پرْس و غيرها، و فتحت صفحاتها لشتَّى أنواع أدب الفولكلور، ولم يمض الوقت كثيراً، حتى نشطت الأعمال الفولكلورية مرة أخرى، لاسيما بعد زيارات عالم الفولكلور الكردي الدكتور جليل جليل إلى غرب كردستان في عامي (1982 و1984)، فقد جمع بنفسه بعض أجناس أدب الفولكلور و أصدرها في موسكو في كتاب، تحدَّثنا عنه سابقاً.

و تتوالى أعمال الفولكوريين الكرد بعد تينك الزيارتين، فقد أصدر محفوظ ملا سليمان عام (1993) كتاباً يحوي (4000) آلاف من

=في سوريا عام (1957). اعتقل عدة مرات بسبب نضاله السياسي. بعد الإفراج عنه عام 1963 سافر إلى سويسرا ثانية، و استقر فيها حتى يوم وفاته عام 1988.

[1] جميل بحري كنة (1892 – 1967) ينحدر من قرية گوردا التابعة لناحية جنديرس في منطقة عفرين / جبل الكرد في غرب كردستان / سوريا، أنهى دراسته في أسيتانة (استانبول)، و عُيِّن عام (1923) مديراً لناحية بلبل في منطقة عفرين، و في عام (1929) انتقل إلى إحدى مناطق محافظة الجزيرة مديراً لإحدى نواحيها. بالإضافة إلى لغته الكردية، كان يتحدَّث باللغات العربية و التركية و الانكليزية بطلاقة، و كان يتحدَّث باللغة الألمانية أيضاً بعض الشيئ. بالإضافة إلى هذا الكتاب، خلَّف أربعة كُتُب أخرى و ثلاثة مخطوطات.

الحِكَم و الأمثال، و أصدر بلال حسن[1] عام (1996) مجموعة من الحِكَم و الأمثال مرتّبة ترتيباً أبجدياً، و بعد مغادرته سوريا إلى ألمانيا، أصدر كتابين آخرين، الأول عام (2008) يحوي (5246) مثلاً و حِكمة، و الثاني عام (2012) يحوي (20622) مثلاً و حكمة. يجدر بنا أن نشير هنا أن بلال حسن ضمَّن كتابه الثالث محتوى الكتابين الأولين، بالإضافة إلى مقدمات (14) كتاباً فولكلورياً لمؤلفين آخرين[2].

من الجدير بالذكر أن كثيراً من الحِكَم و الأمثال تكون نتيجة قصة أو حكاية، لكن النسيان طال معظمها بمرور الزمن، أو أن العاملين في ميدان جَمْعها لميأبهوا لها، فلم يذكروها في أعمالهم. لم يغب هذا الأمر عن علي جعفر[3] في عمله الموسوم " كلمة الرجل الكردي كلمة " الذي أصدره عام (2000) في العاصمة السويدية استوكهولم. يحوي هذا العمل على(39) قصة، أغلبها تنتهي بمثل أو حكمة. و أردف هذا العمل بعمل آخر تحت عنوان " أقوال الأقدمين "، نشره عام (2006)، و هو يتضمَّن (2624) مثلاً و حِكمة.

---

[1] بلال حسن (1933- ....) ينحدر من قرية خلالكا التابعة لمنطقة عفرين / جبل الكرد في غرب كردستان، نَشِط في صفوف الحركة السياسية الكردية منذ نشوئها في أواخر خمسينيات القرن الماضي، كرَّس جهده منذ تسعينيات القرن الماضي لجَمْع و تصنيف الأمثال و الحِكَم الكردية. يقيم الآن في ألمانيا.

[2] أفادني علي جعفر أن الفولكلوري بلال حسن أضاف محتوى كتابه (Gotinên Pêşiyan) إلى كتابه المذكور أعلاه.

[3] علي جعفر (1960 -.....) ينحدر من قرية بادينا التابعة لمنطقة عفرين / جبل الكرد في غرب كردستان. أصدر بالإضافة إلى عملين في ميدان الفولكلور، الجزء الأول من كتاب تاريخي باللغة العربية، يؤرِّخ فيه لجمعية طلبة كردستان في أوروبا بين عامي (1949 و 1975).يقيم الآن في ألمانيا.

في عام (2001) أصدر الدكتور حسين حبش[1] ست ملاحم،كان قد رواها له المغني "على حيدر" الذي أخذ تلك الملاحم عن أبيه "مسلم حيدر"، المغني المعروف في جبل الكرد / عفرين، من قرية ميدانا.
إن أغزر الفولكلوريين في غرب كردستان و سوريا إنتاجاً هو الشاعر صالح حيدو[2]، الذي أصدر بين عامي (2006 و 2016)، أي في عشرة أعوام (18) عملاً، و تنوَّعت أعماله بين الحكايات و الحِكَم و الأمثال و قصص الأطفال، و الأغاني و غيرها من أنواع أدب الفولكلور.
و صدر ت عام (2015) عن دار النشر " پَيْوند" في استانبول مجموعة من الحكايات للشاعر تيريژ تحت عنوان "حكايات كردية. و في عام (2016) أصدر عارف حسو لدى دار النشر "شمال" مجموعة من الأمثال و الحكم تحت عنوان "أقوال القدماء"، رتَّبها ترتيباً أبجدياً.

---

[1] د. حسين حبش (1948 - ....) ولد في قرية چقماق صغير التابعة لمنطقة عفرين / جبل الكرد، شاعر و باحث، نال درجة الدكتوراة من جامعات الاتحاد السوفياتي السابق عام (1982) عن أطروحته "النهضة الثقافية الكردية في مجلة هاوار". له دراسات أدبية و لغوية و دواوين شعرية متعددة. يقيم الآن في ألمانيا.

[2] صالح حيدو (1956 - ....) ولد في قرية حسي أوسي، التابعة لمنطقة عامودا / قاميشلي، و هو شاعر و فولكلوري و رسَّام و موسيقي، يعزف على الطنبور و العود و الناي، له بالإضافة إلى أعماله الفولكورية عدة دواوين شعرية، و أغان للأطفال، أصدرها مع أنواطها.

في اقليم كردستان والعراق

أول عمل ظهر في جنوب كردستان هو للمثقف و السياسي اسماعيل حقي شاويس (1894 – 1976)، حيث أصدر عام (1933) في بغداد كتابه الموسوم "أقوال القدماء" ، ضمَّنه (613) مثلاً و حِكمة، صنَّفها حسب مضامينها إلى السياسية و الأدبية و الاجتماعية و الطرائفية، و أصدر عمله الثاني عام (1938) تحت عنوان "خرافات القدماء". ثم تتالت الأعمال الفولكلورية هناك، فأصدر معروف چياوك في بغداد عام (1938) مجموعة من الحِكَم و الأمثال تحت عنوان "ألف مَثَلٍ و حِكمة"، إلا أن هذه الأعمال ليست في متناول الأيدي الآن[1].

ما يلفت الانتباه في صنيع معروف چياوك هو أنه شرح الأمثال و الحكم، و أشار إلى تواريخ أغلبها[2]. و أصدر الشاعر المعروف پيرَميرد في السليمانية عام (1935) حكاية "فرسان مريوان الاثني عشر"، و هي حكاية بطولية تحكي قصة بطولة اثني عشر فارساً استبسلوا في الدفاع عن قلعتهم، و لم يسلموها للعدو. و أصدر شيخ محمد خال

---

(1) Ordîxan û Celîlê Celîl: Heman jêder, û heman rûpel. Biner: Bilal Hesen, heman jêder, rû 745. و انظر: د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق، ص 67.

(2) Ordîxan û Celîlê Celîl: Heman jêder, û heman rûpel. Biner: Bilala Hesen, heman jêder, rû 745

في بغداد عام (1957) مجموعة تحت عنوان " حِكَم الأقدمين"، ضمَّنها (1319) حِكمة[1].

و أصدر كيوي موكرياني عام (1967) في أربيل قصة "زمبيلفروش / بائع السِّلال"، و أصدر محمد توفيق وهبي عام (1968) "الفولكلور الكردي" في جزءين، و أصدر علاء الدين سجَّادي بين عامي (1957 و 1981) مجموعة من الأعمال، لعل أهمها "رشتَيي مرواري" باللهجة السورانية، و أعيدت طباعة بعض محتويات هذا العمل في باريس بجهود الكردولوجية جويس بللو لاستخدامها في تعليم هذه اللهجة الكردية[2].و في عام (1958) نشر مصطفى صالح كريم في السليمانية دراسة عن ملحمة "قلعة دمدم" تحت عنوان "شهداء قلعة دمدم"، و أعاد طباعتها عام (1982) في بغداد[3]. و نشر محمد توفيق وردي عام (1961) في بغداد مجموعة من الملاحم بعنوان "الفولكلور الكردي"،و في العام نفسه،نشر في بغداد أيضاً ملحمة "قلعة دمدم". و نشر عمر معروف برزنجي عام (1978) في بغداد دراسة و بيبلوغرافيا للقصة الفولكلورية.

و ثمة دراسة للدكتور عزالدين مصطفى رسول، أستاذ الأدب الكردي في جامعة صلاح الدين في أربيل سابقاً، تحت عنوان "دراسة في أدب الفولكلور الكردي، صدرت عن دائرة الثقافة و النشر الكردية عام (1987) في بغداد، وهي ترجمة عربية للكتاب، الذي صدر في الأصل باللغة الكردية. تحدث فيها المؤلف عن أنواع أدب الفولكلور. إلا أن ما

---

[1] د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق، ص 67.

[2] Ramazan Pertev (editor): Heman jêder, rû236

[3] Heman jêder, rû 235

يعيب هذه الدراسة هو أن المؤلِّف تحدث فيها عن أدب الفولكلور في كردستان العراق مهملاً أجزاء كردستان الأخرى.

و جمع صادق بهاء الدين آميدي مجموعة من الملاحم، و نشرها عام (2002) في أربيل في كتاب تحت عنوان "من الفولكلور الكردي"، و نشر ياسين حسن گوران خمس ملاحم عام (2011) في أربيل أيضاً[1]، كما نُشِر في أربيل عملٌ لفيريك أوسب (من كرد أرمينيا) يضم ست عشرة ملحمة، و عملٌ آخر لقاضي عبدالله بامرني هو ملحمة "دوريش عقدي"[2].

---

[1] Heman jêder, rû 238

[2] Heman jêder, û heman rûpel

في إيران

إن إحدى المصائب الناجمة عن تقسيم كردستان بين أربع دول، هي صعوبة التواصل بين الباحثين و الأدباء و الشعراء، بين العاملين في الحقل الثقافي و الفكري و الأدبي بشكل عام. و لقد واجهتنا هذه الصعوبة في عملنا هذا، حيث بذلنا جهداً كبيراً، و بمساعدة بعض الزملاء للوصول إلى بعض الأعمال الفولكلورية الصادرة في شرق كردستان و إيران.

نشر عبيدالله آيوبيان عام (1920م) ملحمة "خجي و سيامند ضمن منشورات جامعة تبريز، و نشر سعيد عبدالحميد سجادي "حِكَم القدماء" عام (1949)، و نشر محمود أحمدي عام (1950) مجموعة فولكلورية تحت عنوان "حِكَم الأوائل و منظومة حجاب،"[1].

حسب ما يذهب إليه روهات آلاكوم، إن البروفيسور الدكتور قانات كردو قد خلَّف مخطوطاً تضمَّن سبع ملاحم، أربع منها باللهجة السورانية (الكردية الجنوبية)، كان قد حوَّلها إلى اللهجة البهدينانية (الكردية الشمالية)، و هي " فَرْخ و آستي، شور محمود و مَرْزنگان، مَهْر و وفا، بهرام و گُلْ أندام"[2]. هذه الملاحم الأربع طُبِعَت لأول مرة بجهود قادر فتاح قاضي ضمن منشورات جامعة تبريز. أما روكن چالشتران، فيذهب إلى أن هذه الملاحم الأربع، بالإضافة إلى اثنتين

---

[1] Tekin çifçi: Kilam û jin. çapa yekem, Nûbihar, Istanbul 2014, rû 52

[2] Rohat Alakom: Heman jêder, rû 94, not 1

أخريين هما "شيخ صنعان، و سعيد مير سيف الدين بگ" جمعها قادر فتاح قاضي بنفسه و طبعها واحدة تلو أخرى بين عامي (1966 و 1976)[1].

نعتقد أن ما ذهب إليه روكن چالشتران لا يجانب الصواب. فلو كان قانات كردو خلَّف مخطوطات من هذا القبيل، لكان الأَوْلى بالقسم الكردي في معهد الاستشراق في بيترسبورغ أن يتولى أمر طباعتها، لأنه كان رئيساً لهذا القسم حتى رحيله.

و في عام (2009) طُبِعَ كتاب آخر لقادر فتاح قاضي في أربيل، ضم ثلاث ملاحم هي "مَم و زِين، خَجْي و سيامند، و أحمدي شنْگْ"[2].

و كان محمد راياني قد ترجم مجموعة روجية ليسكو "نصوص كردية، ملحمة مَمي آلان" من الفرنسية إلى اللهجة المكرية، و حوَّلها سعيد جلالي نظامي عام (2003) إلى اللهجة البهدينانية، و طبعها في طهران تحت عنوان "أسطورة مَمي آلان أمير الكرد الفولكلورية"[3]. و نشر فيضي زادة عام (1986) في تبريز دراسة عن حكاية "شيخ صنعان"، التي تحكي قصة شيخ وقع في حب فتاة أرمنية (جورجية في بعض الروايات)، فترك تابعيه من تلاميذ و مريدين، و هاجر إلى بلدها (أرمينيا أو جورجيا)، و هناك ارتد عن دينه، وعلق الصليب و عمل راعياً لدى والدها. يعزُّ ما آلت إليه حاله على تلاميذه و مريديه، فيذهبون إليه، و لكنه يجفو في لقائهم، و يدوم على هذه الحال، حتى يُقيَّض له أن يتزوجها، و تنتهي الحكاية بأن يعود إلى رشده و دينه،

---

[1] Ramazan Pertev (editor): Heman Jêder, rû 23

[2] Ramazan Pertev (editor): Heman jêder, û heman rûpel

[3] Ramazan Pertev (editor): Heman jêder, rû 238

فيعود أدراجه إلى بلاده، و تتبعه الفتاة / زوجته و قد أسلمت، و يموتان معاً[1]. و قد دخلت هذه الحكاية إلى الأدب الكردي المدوَّن على يدي الشاعر فقي تيران (1563 – 1650)،إذ نظمها في ثلاثمائة و ثلاثة عشر مقطعاّ شعرياً رباعي الأسطر.

و أصدر عبدالكريم سوروش[2] عام (2016)، ضمن منشورات دار النشر نوبهار في استانبول، مجموعة من الأغاني تحت عنوان (آلام العشَّاق)، و هي الأغاني التي تُسمَّى الـ(حيرانوك). ما يلفت النظر في هذه المجموعة هو أن جامعها صنَّف الأغاني حسب الأمكنة التي جمعها منها، و ذكر أسماء تلك الأمكنة التي تراوحت بين الأقاليم و المدن، و قدَّم للمجموعة بمقدمة، عرَّف فيها الـ(حيرانوك)، و تحدَّث عن بنائه، من حيث الوزن و القافية و الإيقاع، و أن أغلبها رباعيات، سطورها الأول و الثاني و الرابع مشتركة في القافية نفسها، بينما تختلف عنها

---

[1] حيدر عمر: فقي تيران، حياته و شعره و قيمته الفنية. الطبعة الأولى، مطبعة تكنوبرس، بيروت 1993، ص 42، 43. أشار الأبشيهي في (المستطرف) إلى قصة شبيهة بهذه الحكاية، و جعل بطلها شيخاً، كان يقيم في بغداد، و يُعرف بأبي عبدالله الأندلسي البغدادي، و كان له مريدون و أتباع. وقع في حب فتاة نصرانية، و ارتد عن دينه، و رعى خنازير أبيها، ثم آب إلى رشده، و إلى دينه، و قفل عائداً إلى بغداد، و تبعته الفتاة معتنقة الإسلام. انظر: شهاب الدين بن محمد الأبشيهي: المستطرف من كل فن مستظرف، تحقيق الدكتور عبدالله أنيس الطباع، ص 196، 170.

[2] عبدالكريم سوروش (1958 - ....) ولد في قرية زندشت من أعمال سلماس في إيران، بعد تخرجه في جامعة طهران، عمل مدرساً، ثم انتقل إلى العمل في الإذاعة في مدينة مهاباد ثمانية عشر عاماً. بعد ذلك راح يعمل في جمع مواد الفولكلور ميدانياً، فصار يتنقَّل بين القرى و المدن، يلتقي الرواة و يسجِّل عنهم.

قافية السطر الثالث. و لاحظ أن مقامات الـ(حيرانوك) تختلف من عشيرة إلى أخرى، كعشائر جلالي و مللي و شكاك و هركي.

و في عام (2017) نشر ژيار هزارفرد[1]، في آمد / دياربكر في شمال كردستان، مجموعة من الأغاني، تحت عنوان (أغاني أمهات الكرد) باللهجة الكلهورية (إحدى لهجات اللغة الكردية)، كان قد جمعها من مناطق كرمنشاه و عيلام و بيجار. و هي مجموعة من الأغاني تغنِّيها الأم و هي تهزُّ سرير طفلها.

---

[1] ژيار هزارفرد (1985 - ....): ولد في مدينة كرمنشاه في كردستان إيران، تلقَّى تعليمه في المدينة نفسها، و بعد تخرجه في الجامعة، راح يتنقَّل بين مدن كرمنشاه و عيلام و خانقين و بيجار و أريافها، يجمع مواد الفولكلور من الرواة. له ثلاثة مجموعات فولكلورية، نشرها في شرق كردستان.

الفصل الثالث

أنواع أدب الفولكلور الكردي

-القصص الأسطورية. – الحكاية. - الملحمة. - ملحمة قلعة "دَمْدَم". - ملحمة كرَّ و كُلُك. - ملحمة عَيْشا إيبي. - ملحمة خجي و سيامند. - ملحمة ممي آلان. - القيمة الفكرية والأدبية لهذه الملحمة. - الأمثال و الحِكَم. - مضامين الأمثال و الحِكَم. - قِيَم الشجاعة و الفروسية. - الاعتزاز بالنفس. – العمل. - مكانة المرأة. - الموت و الخلود. - الأمثال مادة للدراسات الاجتماعية و التاريخية. - النسيج الفني للأمثال. –الغناء. - الإيروتيكية في الغناء الكردي. – الموسيقى. – الرقص. – الطرائف- الأحاجي.

القصص الأسطورية

حازت الأساطير على اهتمام المفكرين و الباحثين، و ذلك لأنها احتوت على ألوان الفكر الإنساني، و حملت هواجس المجتمعات و همومها، و عكست طرق التفكير الإنساني، و صاغت مخاوف الحضارات و مطامحها على شكل قصة أو حكاية أو حادثة. و تُعتبر من أقدم أنواع الأدب الشعبي في آداب الأمم الشفاهية، لأنها من نتاج العهود الضاربة في القِدَم، حيث كان الإنسان مشدوهاً أمام الطبيعة، عاجزاً عن تفسير حوادثها التي كانت فوق مستوى إدراكه و طاقته، غير قادر على السيطرة عليها، مما جعل الإنسان القديم يطلق العنان لخياله، و ينسج قصصاً تعكس صوراً ساذجة لتفسير ظواهر الطبيعة التي كانت تصادفه في حياته اليومية، بحيث كان يضع لكل ظاهرة إلهاً خاصاً، ينسج حوله قصصاً خيالية خارقة. و يمكن اعتبارها من وجهة نظر الفلسفة نوعاً من الوعي الاجتماعي البدائي، أو محاولة بدائية للإنسان القديم في سعيه إلى معرفة العالم و فهمه. ولعل هذا ما يقصده الدكتور أحمد محمود الخليل في قوله: "ميثولوجيا الشعوب خلاصة رؤيتهم إلى الوجود"[1].

و للأساطير ارتباط وثيق بالأديان و العقائد الدينية لدى الشعوب البدائية، كما أنها تعبر عن واقع ثقافي لمعتقداتهم عن الموت و الحياة، و لهذا صارت الأسطورة حكايات مقدسة لدى الشعوب، و تراثاً تتوارثه عن طريق الرواية الشفاهية، و قد يصيب القصص الأسطورية بعض التغيير خلال مسيرة انتقالها من جيل إلى جيل و

---

[1] د. أحمد محمد الخليل: الشخصية الكردية، مرجع سابق، ص 116.

من عصر إلى عصر. وهي مجهولة المؤلف، تُنسب إلى مجموع الشعب،و يمكن أن يُبحَث عبرها عن معتقدات الأمم و أديانها، و من هنا جعل بعض الكردولوجيين أمثال فيلجيفسكي و غيره و الكاتب و عالم الفولكلور الكردي البارز عرب شمو من الأساطير وسيلة للتوصل إلى حقيقة معتقدات الكرد القديمة و إلى الأديان التي آمنوا بها[1].

إن قسماً كبيراً من قصص الأساطير الكردية تدور حول الصراع ضد العفاريت، و البطل في هذه القصص هو الإنسان، و هو في صراعه مع العفاريت، رمز قوى الشر، يخرج منتصراً دائماً، فيغدو هذا الصراع في الأساطير الكردية رمزاً للصراع بين الخير و الشر،و ينتهي بانتصار الخير. إن هذا الانسان المنتصر،حسب ما يراه الدكتور عزالدين مصطفى رسول[2]، ليس دائماً من الفقراء و الكادحين، فالبطل في (قصة بنكين)[3] هو ابن أمير يتعرض لأحابيل العفاريت و ظلمها، و رغم أنه يتعرض للأهوال و المصاعب، فما أن يتغلب على أحد العفاريت، حتى يظهر له عفريت آخر، فإنه في النهاية ينتصر.

تدور أحداث هذه االأسطورة حول الأبناء الثلاثة لأحد الأمراء هم على التوالي زنگين و دنگين و بنگين، و بناته الثلاث روژبانو و هيسربانو و هيڤبانو. يوصيهم الأب قبل موته بأن ثلاثة أشخاص سيأتون إليهم طالبين الزواج من شقيقاتهم، و عليهم أن يوافقوا، لأنهم لن يقدروا على قتالهم.

---

(1) د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق، ص 13.

(2) المرجع نفسه، ص 16.

(3) Mehmet Öncü: çîrokên efsaneyî yên Kurdan, çapa yekem, Nûbihar, Istanbul 2014, rû 25 – 50

بعد وفاة والدهم يأتيهم أحدهم و هو في هيئة عفريت، يقدم نفسه باسم (چولو) ملك البراري، خاطباً شقيقتهم الكبرى، فيرفض الأخوان الكبيران،و يوافق أصغرهم تنفيذاً لوصية والدهم، و عنديسمع العفريت ما يدور بينهم من جدل،يخطف شقيقتهم الكبرى و يمضي في سبيله. و يأتيهم الثاني، مقدماً نفسه باسم (دورو) ملك الغابات اللانهائية، و الحيوانات البرية، و يحدث الأمر نفسه، فيخطف الأخت الثانية و يمضي دون أن يستطيع الأخوة الثلاثة اللحاق به. ثم يأتيهم الثالث، مقدماً نفسه باسم (گرو) ملك الجبال العالية و الأودية العميقة التي لا قرار لها، و يخطف الأخت الصغرى، و يمضي دون أن يتمكن الأخوة الثلاثة اللحاق به، و تحرير شقيقتهم من بين يديه. و تتعرض زوجة الأخ الأصغر بنگين للمحنة نفسها، فيتبعها زوجها لاستعادتها.

و أثناء بحثه عن زوجته يتعرض للأهوال و المخاطر، يجتاز بعضها بمساعدة أصهاره العفاريت، إذ يلتقيهم أثناء بحثه عن العفريت الذي خطف زوجته. في إحدى المحن التي يتعرض لها، و هو في عالم آخر في أعماق الأرض، يلتقي كهلاً مهموماً، يستوضحه عن سبب همومه، فيخبره أن تنيناً يسد مجرى الماء، فيمنعه عن المدينة كل عام مرة، و يبقى كذلك إلى أن يلقي سكان المدينة إليه فتاة في ربيعها الرابع عشر، و يضطر أمير المدينة أن يجري القرعة، فمن تقع عليه، وجب عليه أن يقدم ابنته للتنين، و قد وقعت القرعة السنوية عليه هذه المرة، و عليه أن يقدم ابنته للتنين غداً. يقترح بنگين على الكهل أن يلقي به إلى التنين بدلاً عن ابنته.

و إذ يبيت ليلته لدى الكهل، يتراءى له "الخضر"، و يحذره من مغبة ما عزم عليه. أما إذا كان مصمماً، فينصحه الخضر بأن يبقي على

أحد رؤوس التنين السبعة، لأن قطع الرأس السابع يعيد الحياة إلى التنين و يغدو أقوى من ذي قبل. بعد إلقائه في البئر، يلتقي التنين، و يحتدم الصراع بينهما، فينتصر عليه، و لا يستجيب لتوسلاته بقطع رأسه السابع، فتعم الأفراح تلك المدينة، مما يجعلهم ينسون منقذهم في قعر البئر التي بدأت مياهها تتدفق على مدينتهم. أما بنگين، بطل القصة، فإنه يهيم على وجهه في ذلك العالم المظلم، و إذ يغلبه الإرهاق، يجلس تحت شجرة، و يغفو، إلا أنه يشعر بقدوم ثلاث من بنات الجن في هيئة طيور، يحطن على الشجرة، فيتظاهر بالنوم. و إذ يرينه، يتبادلن الحديث بشأنه، و يرشدنه إلى أمير أحد البلاد ربما يستطيع مساعدته، ثم يرمين ريشتين من ريشهن إليه، و يوصينه، بأن يفرك الريشتين ببعضهما حين يتعرض للأخطار، فيأتين لمساعدته.

يمضي بنگين إلى ذلك الأمير، و يشاركه قتالاً عنيفاً ضد أعدائه من العفاريت، و حين يرى الأعداء يكادون ينتصرون عليهم، يفرك الريشتين، فتأتي بنات الجن مع عدد كبير من أنصارهن، و ينصرنه و الأمير على أعدائه، ثم أخبره الأمير بأن زوجته لدى أحد العفاريت المعروف بقوته و بطشه، و هو في مكان، لا يمكن أن يصل إليه أحد غير طائر السيمر (السيمرغ)، و يرشده إلى مكانه.

و إذ يصل بنگين إلى حيث طائر السيمر، يرى تنيناً يتربص بفراخه، فيجرد سيفه و يقضي عليه، و حين يعود الطائر من رحلة الصيد، و يرى أنه قد أنقذ فراخه، يعرض عليه مساعدته في أي أمر يشاء. فيطلعه بنگين على ما عزم عليه، فيحمله الطائر، و يطير به إلى حيث ذلك العفريت الذي خطف زوجته، و يشتد القتال بين الطرفين إلى أن يقضي على العفريت، و يحرر زوجته، التي كان العفريت قد قيدها و سجنها لأنها رفضت الزواج منه، ثم يحمله طائر السيمر مع زوجته،

و يطير بهما إلى بلادهما، حيث تعم الأفراح بعودة بنگين منتصراً و قد قضى على العفريت و حرر زوجته.

هذه العفاريت تعيش دائماً حسب الأساطير الكردية تحت الأرض، في الكهوف والأماكن المظلمة، فهي تخاف الشمس و النور، رمز العلم و المعرفة، فتختفي حين يسطع النور. .

إن قوى الشر في الأساطير الكردية لا تتمثَّل في العفاريت فقط، بل نجد الحية أيضاً إلى جانبها، ففي القصة المذكورة أعلاه، نجد تنّيناً يتحكَّم في مصير مدينة كاملة. و يصادفنا التنين في القصة نفسها، و هو يتربص بفراخ طائر السيمر. وتطالعنا صورته في أسطورة أخرى، هي قصة (ضحَّاك) المشهورة بين الكرد، و تمضي أحداثها حول قتل شخص اسمه (گاوا)، الملكَ المستبد (ضحَّاك) و تحرير الناس من ظلمه و استبداده.

تقول الأسطورة إن ملكاً ظالماً اسمه (أژدهاگ / ضحاك)[1] أصابته لعنة الآلهة، بأن منعت الشمس تشرق على بلاده، فمات الزرع و الضرع، و أصاب الجوع الناسَ. ظهر له الابليس في هيئة طباخ و قبَّل

---

[1] في الحقيقة إن الملك المقصود في الأسطورة هو الملك الفارسي المستبد (بِيوَراسْپ) و ليس أژدهاگ الذي كان أحد أقوى الملوك الميديين، وبعد انتصار الفرس على مملكة ميديا بمساعدة القائد العسكري الميدي (هارپاگ) و إلقاء الملك الميدي (أژدهاگ) في السجن، ثم القضاء عليه و قتله بطريقة وحشية، أراد الفرس أن يصوروه للميديين و الفرس في صورة طاغية، مستغلين الشبه اللفظي بين اسمه و اسم التنين (أژدها) في اللغة الكردية، فحلوا في الأسطورة اسمه محل اسم بِيوَراسْپ الذي اغتصب العرش من الوريث الشرعي الذي كان يُدعى فَريدُون. انظر: د. أحمد محمود الخليل: شخصيات و مواقف من التاريخ الكردي، الحلقة 6. مخطوط.

كتفيه، فنبت على الكتفين زائدتان لحميتان على شكل تنينين، و كانت تؤلمانه ألماً شديداً، عجز أطباء زمانه عن إيجاد دواء للبرء من تينك الزائدتين، و ظهر له الابليس مرة أخرى في هيئة طبيب، ونصحه بقتل شابّين كلّ يوم، وتغذيةِ التنينين بمخّيهما (في رواية أخرى استغل أحد الأطباء وضعه الصحي، فنصحه أن يقتل كل يوم شابين و يدهن الزائدتين اللحميتين بمخيهما، و ذلك لتأليب الناس عليه و الإطاحة به)، ولكن الخادم المكلف بذبح الشابين، رق قلبه، فكان يذبح أحدهم، و يخلط مخه بمخ شاة، و يدفع الشاب الآخر إلى الهرب و الاختفاء في الجبال، حيث تجمَّع عددكبير منهم. و حين بلغ الدور ابنة حداد اسمه (گاوا)[1]، و كان قد ذُبِح أبناؤه الستة عشر سابقاً، ثار هذا الرجل و نادى في أولئك الفتيان الذين كانوا قد فروا إلى الجبال، و تقدمهم إلى قصر الطاغية، و هوى عليه بمطرقته، و قتله، ثم أشعل النيران في القصر، في إشارة إلى الانتصار على المستبد و الاستبداد، و شروق شمس الحرية، و جادت السماء بالمطر بعد مقتل الطاغية، فنبت الزرع و نما الشجر. و قد أُطلِق على ذلك اليوم اسم (نو روژ)، الذي يعني في اللغة العربية (اليوم الجديد). كان ذلك في اليوم الحادي و العشرين من شهر آذار / مارس، الذي يصادف بداية الربيع. و قد جعله الكُرد عيداً قومياً لهم يرمز إلى الانتصار على الظلم و انبثاق فجر الحرية، ومازالوا يحتفلون به كل عام. كما تحتفل به شعوب أخرى.

يظهر الشر في الأساطير الكردية أحياناً في صورة عجوز شمطاء، ضخمة الجسم، آكلة البشر، تلقي المرء في فمها مضغةً بين أسنانها،

---

[1] يُلفظ حرف الكاف كما يُلفظ الجيم في اللهجة المصرية.

نهداها كبيران طويلان، تلقيهما على كتفيها، يتدليان على ظهرها. و لكي ينتصر عليها بطل الأسطورة، فهو يحرص أن يتحايل عليها، فيأخذها على حين غرَّة، ويقفز إلى أحد نهديها، فيرضع جرعة من حليبها. عندئذ تقول: "لو لم ترضع حليبي، لألقيتك في فمي، و هرستك بأسناني هرساً"[1]، و ترقُّ له، وتستمع إليه. هل تشير الأسطورة الكردية هنا إلى مكانة حليب الأم في الثقافة الإنسانية؟! ربما. و قد يكون في ذلك إشارة إلى أساطير الخلق القديمة التي كانت ترى المرأة / الأم أصل الكون[2].

لا تكون هذه العجوز دائماً عنصر الشرِّ في القصص الأسطورية الكردية، بل نجدها في رواية "رستمي زال"، قد تحوَّلت إلى رمز للخير، فهي على الرغم من ضخامة جسمها، و شكلها الذي يبعث الخوف و الرعب في النفوس، فإنها تتمتع بقدر كبير من العطف و الحنان، و قد ظهر هذا الجانب منها عندما لبَّت طلب "زال" ، و أرضعت طفله "رستم" ، كما ورد في الملحمة[3].

إن الصراع بين العفاريت و التنين من جهة و الإنسان من جهة أخرى في الأساطير الكردية و انتهائه بانتصار الإنسان، إنما هو "رمز لذلك الصراع الناشب منذ عصور قديمة في المجتمع الإنساني، بين قوى

---

[1] Mehmet Öncü: Heman jêder, rû 25 - 50. û 105 – 107

[2] تنقل ميادة كيالي عن خزعل الماجدي أنه ذهب إلى أن الأساطير السومرية حين تحدثت عن بدء الخليقة، اعتقدت بوجود الآلهة الأم. مقالة إلكترونية.
http://www.mominoun.com/pdf1/2017-02/rafidayne.pdf

[3] Edîb Polat: Ristemê Zal, çapa yekem,Ezgi Matbaasi,Istanbul 2007, rû 67

الخير و قوى الشر"[1]، و انتصار الخير في النهاية، لكأننا نسمع في الأسطورة الكردية صدى فلسفة زردشت التي تقوم على "الفكر الخيِّر، و العمل الخيِّر، و القول الخيِّر"، و انتصار "آهورامزدا"[2] إله الخير في الديانة الزردشتية، على "أهريمان"مسبِّب الشر.

إن قوى الشر في الأساطير الكردية تعمل جاهدة أن تخدع الإنسان، و لا سيما حين ترى نفسها محاصرة بقوة هذا الإنسان و تصميمه على القضاء عليها، و هذا ما يتجلى في رجاء التنين ذي الرؤوس السبعة البطلَ أن يقطع رأسه السابع بعد أن قطع ستة رؤوس، كي يريحه مما صار إليه من عذاب، ولكن البطل لا ينخدع بتوسُّلاته، لأنه يدرك أن قطع الرأس السابع سيعيد للتنين كامل قواه، و لذلك لا يُقْدم على قطعه، مثلما نجد في"قصة بنكين".

لا تخلو الساحة في الأساطير الكردية دائماً لقوى الشر، بل نجد إلى جانبها قوى الخير أيضاً، متمثِّلة في بنات الجن الخيِّرات اللواتي يُسَمَّيْنَ "پيري / په ري". و قد رأيناها في القصة السابقة، يقمن بمساعدة بطل القصة، و يسرعن إلى نجدته. و نجدها أيضاً في بعض المشاهد الأسطورية في بعض الملاحم الكردية. ففي ملحمة "ممي آلان" نجد ثلاث شقيقات جنيات، يجمعن بين بطليّ الملحمة "مَمْ و زِين"، إذ يحملن "زِين" ذات ليلة مع سريرها و هي نائمة، و يطرن بها مسافات

---

(1) د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق، ص 15.

(2) آهورامزدا هو إله الخير و النور في الديانة الزردشتية، و يتحلى بصفات النور و العقل و الطيب و الحق. أما أهريمان، فهو مسبب الشر، وليس إلهاً. و قد أُشكل هذا الأمر على بعض من درس الزردشتية، فاعتبرها ديانة ثنوية، أي تؤمن بوجود إلهين هما آهورامزدا للخير، و أهريمان للشر.

طويلة إلى حيث "مَمْ"، فيما هوحلم تراءى لهما معاً[1]. و من هذا اللقاء بدأ حبهما الذي عانا فيه معاناة كبيرة. سنتحدث عن هذه الملحمة في غير هذا الموضع. كما تظهر بنات الجن في قصة "الباشا و ابن الأرملة"[2]،فتقدم العون للفتى الذي يقع بين يديَ الباشا و شروطه التعجيزية و الخطيرة، التي لو لا بنات الجن لهلك الفتى.

تقول الأسطورة: كان يعيش في مدينة ما رجل و زوجته مع ابن وحيد لهما في الخامسة عشرة من عمره. يموت الأب، فتتعرض الأم لمضايقات الآخرين، الذين يريدون الزواج منها لجمالها، و لكنها كانت قد قررت ألا تتزوج ثانية، لئلا يتعرض ابنها للمعاملة السيئة التي يعامل بها الأعمام أبناء زوجاتهم، فلم تر بداً من الرحيل إلى مدينة أخرى حيث لا يعرفها أحد. بعد سير طويل، و قد أخذ منهما التعب و الإرهاق مأخذاً، و أدركهما الليل، يخيِّمان عند شاطئ بحر، للمبيت في تلك الليلة، ثم متابعة السير عند الصباح. ترى الأم أحجاراً جميلة الشكل ترميها الأمواج إلى الشاطئ، فتقوم مع ابنها، يجمعان بعض تلك الأحجار، و في الصباح يتابعان السير ، فيصلان إلى مدينة أخرى،

---

[1] Memê Alan: Danehev Roger Lescot , çapa duwem, Köln1990, weşanên Riya Azadî, rû 46, 47.

الصحيح هو أن هذه ليست الطبعة الثانية، بل هي الطبعة الرابعة، فالثانية طُبعت من قِبَل چيروك نقيس (الدكتور نورالدين زازا) عام (1957) في دمشق، بعد طبعة ليسكو، و طبعها للمرة الثالثة الباحث محمد أمين بوز أرسلان في استانبول في سبعينيات القرن الماضي مع ترجمة تركية (أحرقت السلطات التركية نسخ هذه الطبعة، فلم يبق منها إلا القليل جداً). و هذا يعني أن طبعة كولن / ألمانيا المؤشَّر عليها بالثانية هي في الحقيقة الطبعة الرابعة

[2] Mehmet Öncü: Heman jêder, rû 113 - 115

و يتخذان لهما بيتاً في أطرافها، و في اليوم التالي ترسل الأم ابنها إلى سوق المدينة ليبيع بعض الأحجار ، و يشتري بقيمتها طعاماً و بعض الحاجات الأخرى.

كان الباشا في ذلك اليوم يتجول في المدينة، و لما شاهد تلك الأحجار مع الفتى، اشتراها منه، و سأله عن داره، و عندما عاد إلى قصره، و رأى وزيره و مستشاره الأحجار الكريمة التي اشتراها من الفتى، و أعلماه بقيمتها الكبيرة، قصد الباشا في اليوم التالي بيت الفتى، هناك وقعت عيناه على المرأة الجميلة، فطلبها للزواج. إلا أن المرأة رفضت طلبه بسبب ابنها. عاد الباشا إلى قصره، و هو يفكر بحيلة يتخلص بها من الفتى، فأرسل مَن يحضره، و طلب منه أن يحضر له كمية من هذه الأحجار، تكفي لأن يزيِّن كل قصره بها، فإن فعلها، فسوف يغدق عليه أموالاً كثيرة، و إلَّا فسوف يقتله.

مضى الفتى حزيناً مهموماً إلى خارج المدينة، و لما أخذ التعب منه مأخذاً، مال إلى إحدى مزارع الفاكهة، و جلس في ظل شجرة واضعاً رأسه بين راحتيه، لا يدري ماذا يفعل. في تلك الأثناء كانت ابنة ملك الجن مع صديقتين لها قد حطت في هيئة ثلاثة طيور على تلك الشجرة، فلما رأته مهموماً، و كان على قدر كبير من الجمال، وقعت في حبه، و قررت أن تساعده في جمع كمية كبيرة من الأحجار الكريمة.

عاد الفتى إلى قصر الباشا و معه أحمال من الأحجار الكريمة، فوقف الباشا مندهشاً، و راح يفكر بطريقة أخرى للتخلص منه. إن عودة الفتى بهذه الكمية من الأحجار تعني أنه سيعود سالماً دائماً. تفتق ذهن الباشا عن طريقة أخرى، يكون فيها هلاك الفتى مؤكَّداً، و هي أن يرميه بين ألسنة النيران، بحجة أن يرى والده المتوفى، و يأتيه بأخباره.

جمع خدمه كمية كبيرة من الحطب بجانب القصر، و أشعلوها فارتفعت ألسنة النيران عالياً، و رموا الفتي من أعالي القصر إلى النار، و لكن ابنة ملك الجن تصل و تلتقط الفتى في الهواء، و تضعه بين الناس المجتمعين في ساحة القصر. و بعدما هدأت النيران بعض الشيئ، تقدم الفتى من الباشا، و أخبره بأن والده يعيش حياة الغنى و الهدوء و الراحة و السعادة، و يريده أن يذهب إليه. خروج الفتى حياً من بين النيران جعل الباشا يعتقد بصحة كلامه، فألقى بنفسه بين الجمر الملتهب، ملبياً دعوة أبيه.

تتجسد صورة الخير في الأسطورة الكردية في الشخصية الأسطورية (خضر) أيضاً، و هي شخصية خالدة و شيخ كبير لا يموت ما وُجِدَت الأرض و السماء، و يرمز إلى أن قوى الخير خالدة، بينما قوى الشر تسير نحو الموت و الهلاك. إن (خضر) موجود في كل مكان، يغيث الملهوفين، و يعين الفقراء و المظلومين، و ينصح الملوك و الأمراء، و يهديهم إلى طريق الخير.

يرد ذكر (خضر) في ثقافات أمم كثيرة، و إنْ بأسماء مختلفة. ففي الديانة الأيزيدية يرد باسم (خدر- لياس) و في الديانة الموسوية اسمه (آليا أو تاليا أو إيليا أو الياهو)[1]، و لدى الديانة المسيحية يرد بأسماء متعددة منها القديس (مار جرجس) أو (مارجريس)، والإسلام متمثِّلاً في القرآن الكريم، لا يذكر اسماً له، إلا أن بعض المفسرين يذهبون إلى أنه هو (العبد الصالح) الذي ورد ذكره في سورة الكهف (الآية 65)، و الذي يلتقي النبي موسى عليه السلام. و هذه الثقافات، و إن اختلفت

---

[1] محمد أحمد سليم: الخضر من هو؟ مقالة إلكترونية.

https://forums.graaam.com/587783.html

في اسمه، فإنها جميعاً تتفق على أنه رجل صالح، يهب لمساعدة الناس.

ظهر الخضر في الأدب الشعبي الكردي في ملحمة "ممي آلان"[1]، حيث تراءى لأمراء "بلاد المغرب"، الأخوة الثلاثة، الذين اضطروا إلى الزهد في أمور الدنيا، لأنهم لم يُرزَقوا ولداً ذكراً، ليكون ولي العهد و وارث الإمارة من بعدهم، فتركوا ديوان الإمارة في صبيحة عيد الأضحى هائمين على وجوههم، و هم يرتدون ثياب الدراويش. إلا أن (الخضر) يظهر لهم، و ينصحهم بالعودة إلى مدينتهم، و التصدُّق على الفقراء و المحتاجين في هذا اليوم المبارك، و سوف يُرزَق الأخ الأكبر ولداً، يجب ألّا يطلقوا عليه اسماً ريثما يظهر لهم مرة أخرى.

و يعمل الأخوة الثلاثة بنصيحة (الخضر) فيعودون إلى ديارهم، و بعد فترة يُرزَق الأخ الأكبر ولداً لم يختر له اسماً إلى أن ظهر (الخضر)، و اختار له اسم (ممي آلان)، و اختفى[2]. سنتحدث عن هذه الملحة لاحقاً.

إن السمة الغالبة للأسطورة الكردية هي ترجيح كفة الخير، بل الانتصار للخير في مواجهة الشر، و البطل فيها دائماً إنسان، يتعرَّض للويلات، دون أن يحيد عما يسعى إليه، و ينتصر في النهاية على قوى الشر. إنها صور تخيُّلية لحياة شعب لاقى الصعوبات و المشقات طوال مسيرته الحياتية، و لمَّا يصل بعدُ إلى مبتغاه في العيش الحر الكريم.

---

[1] الكرد في كردستان إيران يسمون المناطق الواقعة ما بين مدينة السليمانية و مدينة بانة بـ(آلان)، ربما يكون لقب "مم" مأخوذاً من تلك التسمية.

[2] Memê Alan. سنشير إلى هذا المصدر فيما بعد بـ (Memê Alan)

Danehev: Danehev Roger Lescot, rû 38 – 39 .

الحكاية الشعبية

الحكاية الشعبية هي إحدى أنواع الأدب الشعبي، تحكي حدثاً قد يكون واقعياً، و تتجلى فيها حكمة الشعب و خبراته و نتائج ممارساته و طرق معايشته الحياة. إنها خلاصة تجارب الأجيال مصاغة في قالب قصصي مشوِّق، مليئ بالعبر و القيم النبيلة. و هي قصة من نسج الخيال الشعبي حول حدث ما، يستمتع الشعب بروايتها و الاستماع إليها،و لا يعرف لها قائل أو كاتب، و لهذا تُنسب إلى مجموع الشعب. و تنتقل عن طريق الرواية الشفاهية، من عصر إلى عصر، و من جيل إلى آخر حاملة خبرات و تجارب الأجداد و الآباء إلى البنين و الأحفاد.

و قد تندرج القصة الخرافية تحت التسمية نفسها، و لكنها تختلف عنها في أن أحداثها تدور في عالم خيالي غير واقعي، و يغلب عليها العنصر الخارق، الذي يؤثر في تنامي أحداثها و تطورها. و يختلط فيها العجيب و الغريب، فترى فيها الضعفاء ينتصرون على الأقوياء، و الفقراء يصيبون من الغني، بحيث تراهم انتقلوا من أكواخهم إلى القصور، يحيط بهم الخدم و الحشم، و هي لا تتقيد بالزمان و المكان، و أغلبها ينتهي نهاية سعيدة، كأن يتزوج البطل من أميرة، أو أن ينال الأشرار عقابهم و الأخيار ثوابهم. و أهم سمة فيها أنها تحكى غالباً على لسان الحيوانات، و تهدف من حيث المضمون إلى غاية تربوية أخلاقية.

و الحكاية الشعبية، كغيرها من فنون الفولكلور القولية، قد تتعرض في رحلة تنقُّلها لبعض التغيير حسب الرواة و ظروف العصر الذي يعيشون فيه، و يلعب الخيال دوراً كبيراً في صياغتها أحداثاً واقعية ربما حدثت بالفعل،و أخرى خيالية، فيكسبها قدرة هائلة على جذب انتباه القُرَّاء أو المستمعين.

لم تتحرر الحكاية الشعبية من آثار الأسطورة بالسرعة التي يمكن أن يتخيلها المرء، بل تظل تلك الآثار تطل برأسها في بعض القصص و الحكايات في مراحل لاحقة، تبعاً لتطوَّر الوعي البشري، فنحن نجد الأسطورة واضحة في بعض حكايات المجموعة القصصية التي جمعتها رقية أُوزْمَن تحت عنوان " قصص الأمسيات " كقصة "عفاريت الجن."[1]

تدور أحداث هذه القصة عن ابن عجوز فقيرة يعمل راعياً، يجد ذات مرة خاتماَ، و حين يضع الخاتم في اصبعه ، يظهر له عفريتان، يمتثلان لأوامره. يبني العفريتان له و لأمه قصراً بناءً على رغبته. و يرسل الفتى أمه العجوز إلى قصر الملك لتخطب له ابنته و يعطيها الخاتم، لتستعين به، فيشترط هذا ثلاثة شروط ،إن حققتها العجوز، فسوف يوافق على هذا الزواج، و إلَّا فسيقتلها.

أول تلك الشروط، هو أن تحمل العجوز وعاءين مكشوفين مملوءين حليباً، و تصعد على السلالم إلى الطابق الأعلى، وتنزل بالطريقة نفسها، دون أن تسقط قطرة من الحليب على السلالم، و أما الشرط الثاني، فهو أن تبني العجوز له قصراً أجمل و أكبر من قصره، و أما

---

(1) Rukiye Özmen: Çîrokên şevbihurkan. Weşanên DOZê, çapa yekem, Îstanbul 2002, rû 21-25

الثالث، فهو ألَّا تتعرض ابنته لأشعة الشمس حين تأخذها عروساً إلى بيتها.

بعد كل شرط كانت العجوز تبرم الخاتم في اصبعها، فيظهر أمامها عفريتان يمتثلان لأداء طلباتها، و حققا لها الشروط الثلاثة، ففي تحقيق الشرط الأول، لم يُرَ أثر قطرة واحدة من الحليب على السلالم، و في الثاني حمل العفريتان قصر الفتى و وضعاه بجانب قصر الملك، و في الثالث، طلبت العجوز من العفريتين أن يزرعا المسافة بين قصرها و قصر الملك أشجاراً و وروداً، بحيث تحجب الشمس عن العروس حين تمشي إلى قصر عريسها. و يتزوج الفتى ابن العجوز من ابنة الملك، و عاش الثلاثة، الفتى و عروسه و أمه العجوز، في القصر الكبير الذي بناه العفريتان، إلا أن الفتى فقد الخاتم ذات يوم، فزال القصر بحدائقه و أشجاره المحيطة به، و عاد الفتى إلى عمله السابق راعياً يقود قطيعه إلى المراعي.

تذكرنا هذه الحكاية بقصة "علاءالدين و المصباح السحري"، إلا أن خاتمتها مختلفة. ففي الوقت الذي تنتهي تلك نهاية سعيدة، تنتهي هذه نهاية حزينة، إذ يفقد الشاب ما حصل عليه، و ما صار إليه من غنى، لكأن ما كان لم يكن أبعد من حلم، استيقظ منه بطل القصة على الحقيقة.

إن هذه الحكاية تمثِّل مرحلة متوسطة بين الأسطورة و القصة الشعبية، وقد رأينا سابقاً أن قصص الأساطير الكردية تنتهي دائماً بانتصار البطل في صراعه ضد قِوى الشر، وهي تعكس بذلك الفلسفة الكردية تجاه الكون الذي لا بد أن ينتصر فيه الخير على الشر. بينما انتهت هذه القصة بفشل البطل، أو بالأحرى بإعادته من عالم الأحلام إلى الواقع، لكأنها تقول لا تتحقق الآمال بالأحلام. و رغم

هذه النهاية الحزينة، يمكننا أن نقول: إنها لا تدفع القارئ أو السامع إلى اليأس، بل تحفّزه على العمل و الكدح، و تؤكد له أن الأماني لا تتحقق بالأحلام. و هي من هنا تهدف إلى غاية تربوية.

و إذا كانت الأسطورة بنت مرحلة طفولة البشرية، فإن الحكاية نتاج بلوغ البشرية مرحلة متقدمة من الوعي، و تعكس أحلاماً لم يكن تحقيقها ممكناً في تلك المرحلة، فانطلق العقل البشري إلى تصويرها أو تحقيقها عن طريق الخيال، و من هنا تعكس الحكاية الشعبية صراع الإنسان مع الطبيعة بغية إخضاعها لسيطرته، أو صراع الإنسان مع الإنسان من أجل الحياة.

ثمة في آداب و فولكلور أمم كثيرة، قصص صِيغت على ألسنة الحيوان، و لها غايات تربوية أو توجيهية، و لعل قصة (كليلة و دمنة) المشهورة تشكل مثالاً بارزاً لتلك القصص، فنحن نجد فيها أسداً هو رمز أو صورة للسلطان الظالم، و ثعلباً هو رمز للبطانة الفاسدة المحيطة بالسلطان الجائر، يدله على طريق السوء. ثم نجد أن كل قصة في هذا الأثر الرفيع تنتهي بما يمكن أن يكون حكمة، تحثُّ على العمل النبيل، أو تُظهر نتائج الظلم و الأعمال الجائرة.

تشغل الحكاية أو القصة الشعبية حيّزاً واسعاً في أدب الفولكلور الكردي، و منذ أن بدأ الكرد بتدوين أنواع أو فنون أدبهم الشفاهي قبل ما يزيد على قرن من الزمن، أصبح بين أيدي قرّائه كماً كبيراً من المجموعات القصصية، التي نجد فيها قصصاً كثيرة صِيغت على ألسنة الحيوانات، منها قصة "شَنْكلو و مَنْكلو" مثلاً، و هي مروية على لسان معزاة توصي صغارها الثلاثة بألا يفتحوا الباب في غيابها إلا بعد أن يسمعوا منها أغنية ترددها لهم، ثم تخرج للرعي. يتكرر هذا الأمر عدة أيام، فيسمعها ذئب في أحد الأيام، كان يمر في الجوار، و

بعد ابتعادها عن صغارها، يأتي الذئب متقمصاً دور المعزاة الأم، و يردد الأغنية نفسها ليفتح الصغار له الباب، وبعد أخذٍ و ردٍ بينه و بين الصغار، يتمكن من خداعهم، بعد أن يقنع أحدهم، فيفتح الصغار الباب، فيفتك بهم. و حين تعود المعزاة، و لا تجد صغارها، تتحرَّى الذئب في الغابة، فتجده وتقاتله إلى أن تقضي عليه، و تُخرجِ الصغار من جوفه[1].

و كذلك قصة أخرى بعنوان "كيف أُرعِبَ الذئب؟"[2]. تدور أحداث هذه القصة حول حصان خرج قاصداً مرعى ما، فالتقى في طريقه ديكاً رافقه، ثم التقى كبشاً ثم أرنباً، فترافق الأربعة، و إذ كانوا في المرعى، رأواُ عن بُعدٍ قطيعاً من الذئاب، تقدم أحدها نحوهم، فسأله الحصان: ماذا تريد؟ قال: أريد أن تعطيني الكبش لآكله. فقال الحصان: تعال كُلْني أولاً. فلما تقدم نحوه، أطبق الحصان قائمتيه على رأسه، و ضغط عليه بكل قوته، و راح الكبش يضربه، و الديك ينقر الأرض بحثاً عما يأكله، و أما الأرنب، فقد لاذ بالفرار. و إذ تمكن الذئب من الإفلات، فرَّ هارباً نحو قطيعه، فسأله أصحابه عما حدث، و لكنه لم يُجِب، بل قال: اتبعوني، ففي الأمر هلاكنا. و لما ابتعدوا عن المكان، وقف وقال لاهثاً: عندما وصلت إليهم، وضع أحدهم رأسي بين قطعتَيْ خشب، و ضغط ضغطاً شديداً، و راح آخر يضربني ضرباً مبرحاً، و الثالث أخذ يحفر لي قبراً، بينما الرابع مضى مسرعاً إلى طلب مزيد من القوات.

---

[1] Haciyê Cindî: Hîkayetên cimaeta Kurda, çapa yekem, weşanên Ronahî, Amed 2011, rû 8- 11. Fettah Tîmar: çîrokênlawiran, weşanên Ar, çapa yekem, Ankara 2017, rû 21.

[2] Haciyê Cindî: Heman jêder, rû 16-18

لا يحتاج السامع أو القارئ إلى كبير عناء، ليستنتج أن لكلتا القصتين غاية تربوية و توجيهية ، فهما موجهتان للأطفال، و تستطيعان بحبكتيهما أن تجذباهم نحو متابعة الاستماع أو القراءة، و الحثِّ على التضامن، و العمل بروح الفريق. أما إصرار المعزاة، في القصة الأولى، على البحث عن صغارها و قتل الذئب، فيوجِّه نحو التسلُّح بالأمل حتى في أحلك الظروف، و الإصرار على متابعة السعي نحو الهدف، و القصة الثانية، فضلاً عن أنها تحثُّ على التعاون و العمل بروح الفريق أيضاً، فإنها تنمِّي البداهة في الأطفال، و عدم الارتباك في مواجهة خطر ما، فالحصان رغم معرفته أنه و أصحابه ليسوا قادرين على مواجهة قطيع من الذئاب، فإنه يبتكر في الحال طريقة أو أسلوباً للدفاع عن نفسه و عن أصحابه الضعفاء.

ثمة قصة أخرى شبيهة بهذه القصة،ذات مغزى تربوي، و تنمي البداهة في الأطفال. إنها قصة "المعزاة و الشاة و العجل".[1] تتعرض هذه الحيوانات الأهلية لمحنة، حين كانت ترعى معاً بعيداً عن أصحابها، الذين رحلوا و تركوها في مرعاها، و حل الليل، فبحثت عن مكان تبيت فيه، و أثناء البحث وجدت جلود دبٍّ و ذئبٍ و ثعلبٍ، فلفَّت تلك الجلود حول أجسامها و نامت. ولما استيقظت عند الصباح، لمحت دبّاً و ذئباً و ثعلباً غير بعيد عنها. فذعرت الشاة و خاف العجل، إلا أن المعزاة بدأت تغني: "اليوم قتلت ذئباً، و أكلته ثم لففت جسمي بجلده. لما سمع الذئب ما قالته المعزاة، و كان على ظهرها جلد ذئب آخر، تمالكه الذعر. و تبع العجلُ المعزاة مغنياً: "اليوم قتلت دبَّاً

---

(1) M. Xalid Sadînî: çîrokên gelêrî. çapa duyem, weşanên Nûbihar, Istanbul 2013, rû 88-89

في الغابة و أكلته، ثم جعلت جلده لي ثوباً شتوياً". و تبعته الشاة مغنِّيةً: "ألا تعلم أيها الثعلب أن هذا جلد أبيك، و سوف ألحقك به الآن". عندئذٍ هربت تلك الحيوانت المفترسة، و نجت الحيوانات الداجنة الثلاثة.

هذه القصة كسابقتها موجَّهة للأطفال، و هي ذات مغزى تربوي. فالمعزاة كالحصان في القصة السابقة، تعرف أن لا طاقة لها و لا لصديقيها في مواجهة الدبِّ و الذئب، و لكنها ابتكرت حيلة و استطاعت أن ترعب عدوَّها، و تبعها أصدقاؤها، فنجا الجميع من الهلاك. و يمكن القول إن هذه القصص تتجاوز المغزى التربوي إلى غاية فكرية أيضاً، من خلال تركيزها على العمل بروح الفريق، إنها تثمِّن العمل الجماعي و تدعو إلى الاتحاد.

يزخر أدب الفولكلور الكردي بمثل هذه القصص المروية على ألسنة الحيوان، و أغلبها موجَّه للأطفال، و يحرص الراوي فيها جميعاً على اختيار أبطالها من بيئة الريف الكردي، و هي بيئة زراعية جبلية، تكثر فيها الحيوانات الأهلية و المفترسة و الطيور، و هذا يعني أن هذه القصص تعود إلى زمن تحوُّل المجتمع إلى مرحلة تدجين الحيوان و الرعي و الزراعة، و هي مرحلة متقدمة في مسيرة التطور البشري.

من القصص ذات المغزى الفكري، قصة "الذئب و الثيران الثلاثة"[1]، و هي معروفة في الموروث العربي أيضاً، باسم قصة "الأسد و الثيران الثلاثة "، و قد أُثِر عنها، في الثقافتين الكردية و العربية، المثل القائل

---

(1) Elî Cefer: Gotina mêrê Kurd gotin e, çapa yekem, weşanên Helwest, Istockholm 2000, rû 8-11. M. Xalid Sadînî: Çîrokên gelêrî, heman jêder, rû 90, 91. Fettah Tîmar: Heman jêder, rû 41.

"أُكلتَ يوم أُكِلَ الثور الأبيض". تدور أحداث هذه القصة حول ثلاثة ثيران، أبيض و أحمر و أسود اللون، ترافقت في إحدى المراعي الخصبة، و ذات يومٍ رآها ذئب، فسال لعابه، إلا أنه لم يتجرَّأ أن يهجم عليها و هي مجتمعة معاً. فلجأ إلى الحيلة، و أقنعهم ببقائه معها كأصدقاء أربعة. و إذ رأى الثور الأبيض ذات يوم و قد ابتعد عن الثورين الأحمر و الأسود، مضا إليهما و أقنعهما بالخلاص منه، لأن لونه الأبيض يثير انتباه الأعداء من بعيد، فيكون سبباً في هلاكهم، و من جهة أخرى فإن الخريف الذي بدا قدومه قريباً سيقضى على قسم كبير من المرعى، و قد لا يكفيهم ما يبقى منه. و إذ ضمن موافقة الثورين الأحمر و الأسود، مضا إلى الأبيض و أجهز عليه.

بعد مضيِّ بعض الأيام استغل الذئب ابتعاد الثور الأحمر عن الثور الأسود، فمضى إلى الأسود، و أقنعه أيضاً بالخلاص من الثور الأحمر، لأن لونه ملفت للنظر، و أن الشتاء على الأبواب، سيقضي بصقيعه على قسم كبير من المرعى، فلا يكاد ما يبقى منه يكفيهما حتى قدوم الربيع. و بهذه الحيلة استمال الثور الأسود إلى جانبه، و تأكد من أنه لن يقف إلى جانب الثور الأحمر، فأجهز عليه و قتله، و اتخذه طعاماً له لبعض الأيام.

و إذ بقي الثور الأسود وحيداً، لا صديق و لا معين له، تقدم منه الذئب، و صرّح له علناً، بأنه يريد قتله و أكله. فراح يتوسل إليه، و يذكّره بالصداقة التي تعاهدوا عليها، إلا أن كل ذلك لم يفده، و لم يثن الذئب عما عزم عليه، بل وضعه أمام الحقيقة التي ساهم فيها بنفسه، و قال له "أُكِلْتَ يوم أُكِل الثور الأبيض "، و أجهز عليه، وراحت هذه الخاتمة مثلاً سائراً.

لهذه القصة مغزى فكري هو التنازل عن الموقف الصحيح مرةً، يعقبه التنازل مرات أخرى، و أن على المرء ألا ينسى طبيعة العدو، فـ " الطبع يغلب التطبُّع " كما يقال في العربية، و " تبلغ اللحية شبراً، و لا يصبح العدو صديقاً " كما يُقال في الكردية.

„ Rih dibe bost, dijmin nabe dost „

مثل هذه القصص لا تُحكى للأطفال فقط، بل يتداولها الكبار أيضاً فيما بينهم، و ذلك في ظروف صعبة يمر بها الشعب، كأن يبتلي بحاكم مستبد ظالم، يحسب على الناس أنفاسهم، أو عندما يبتلي بقوى خارجية تغزو بلده و تحتل أرضه، و يصيبه منها ظلم شديد. عندئذ تلجأ الشعوب إلى مثل هذه القصص رمزاً للدعوة إلى الاتحاد و العمل في مواجهة الحاكم المستبد و القوى الغازية و المحتلة بروح الفريق.

ليست القصة أو الحكاية الكردية من نتاج الخيال دائماً، و ليست شخصياتها من الحيوانات دائماً، بل ثمة قصص كثيرة تتحدث عن أحداث تاريخية و وقائع حقيقية، و تصور صفحة من صفحات النضال الكردي في مواجهة الأعداء، ولعل أكثر هذه القصص تداولاً هي قصة "فرسان مريوان الاثني عشر"، و هي تحكي قصة بطولة اثني عشر مقاتلاً كردياً صمدوا في مواجهة جيش فارسي قوامه اثنى عشر ألف جندي، و لم يسلِّموه قلعة "مريوان"، بل قاتلوا إلى أن انتصروا، و ألحقوا بتلك القوة العسكرية الكبيرة هزيمة نكراء. هذه القصة مازالت تُتَداول بين الكرد شفاهاَ، و لم تُدوَّن، و قد نظَّم أحداثَها الشاعر پيره ميرد (1867 – 1950) في قالب شعري عام (1935) مما سمعه من أبيه، الذي كان بدوره قد سمعها من أبيه، جدِّ پيره ميرد.

إذا كان الاهتمام بالفولكلور عامة، كما قلنا سابقاً، و منه القصة الشعبية، بدأ بتأثير من الحركة الرومانسية منذ بدايات القرن التاسع

عشر، بدافع الحفاظ على الهوية القومية، و حفظها في مواجهة القوى الاستعمارية التي حاولت طمس هويات الشعوب و إذابة خصوصياتها، بغية إلغاء تاريخها و ماضيها، تسهيلاً للاستيلاء عليها. و قد أشرنا في غير هذا الموضع إلى أن أعمال الكردولوجيين الغربيين لم تكن دائماً بدافع خدمة الشعب الكردي. من هنا كان أولى بالشعب الكردي أن يبحث في بطون التاريخ عن تراثه، و أن يدفع نخبته المثقفة إلى الأرياف، يجمعون شتاته المتناثر على الألسن تدويناً و دراسة.

و من هنا أيضاً أصبح البحث في التراث عموماً، و الأدبي منه خصوصاً جمعاً و تدويناً، مرتبطاً بمسألة الهوية القومية، و هذا ما دفع الأخوين جريم الألمانيين ياكوب و ڤيلهلم في بدايات القرن التاسع عشر، في عام (1806) تحديداُ إلى جمع ما يربو إلى مئتي قصة شعبية ألمانية و نشرها[1]. جمع الأخوان جريم تلك القصص من النساء الألمانيات اللواتي كنَّ يروينها للأطفال حول المواقد في ليالي الشتاء، و كانت غاية الأخوين من عملهما تأصيل الهوية القومية الألمانية، و الحفاظ عليها من الذوبان و الانمحلال. و صارت هذه القصص تُعرف بقصص الأخوين جريم الشعبية، و قد تُرجمت إلى أكثر من مائة و ستين لغة، منها اللغتان الكردية و العربية[2].

---

[1] في هذا العام تحديداً حقق نابليون بونابرت انتصاره الشهير على ألمانيا في معركة (ينا)، التي ألهبت مشاعر المفكرين الألمان، و خاصة فيختة / فيشتة (1762 – 1814)، الذي وجَّه إلى (الأمة الألمانية) مجموعة من الخُطب مثيراً فيها مشاعرها القومية.

[2] ترجمت بارين شيخو المقيمة في ألمانية قصة (الأخوة الاثنا عشر) من هذه القصص إلى اللغة الكردية، و أصدرتها في القامشلي عام 2017. .

و كثيراً ما تتشابه القصص الشعبية بين شعوب مختلفة جنساً و لغة، و ما أشرنا إليه سابقاً في قصة " الذئب و الثيران الثلاثة " يكون مثالاً واضحاً لهذا التشابه، الذي قد يكون نتيجة التواصل الثقافي بين الشعبين الكردي و العربي لقربهما من بعضهما، و لاشتراكهما في أمور كثيرة.

و للحكاية شكلها الفني، و هي تحافظ عليه مهما كانت طويلة أو قصيرة، فلها بدايتها و وسطها و نهايتها. إن القصة الفولكلورية الكردية تبدأ بداية قصيرة في جملة أو جملتين مثل (ما كان و ما لم يكن)،و هي بداية تشبه بداية القصة الفولكلورية العربية تماماً، و في وسطها تدور الأحداث سرداً يتخلله الحوار أحياناً، وتنتهي بنهاية قصيرة تتمثل أيضاً في جملة أو جملتين، كأن تكون عبارة قصيرة من مثل (أولئك نالوا مرادهم، عسى أن ينال المستمعون مرادهم أيضاً)، و جمل البداية و النهاية هي نفسها تتكرر في أكثر القصص.

و يقوم هذا الشكل على عناصر هي الشخصيات، و هي ليست كثيرة، و تنقسم إلى قسمين، منها الشخصيات الرئيسية، يستمر ذكرها في القصة، و أخرى ثانوية، تظهر مؤدية دوراً ما، ثم لا تظهر بعد ذلك. و يحرص الراوي أو مدوِّن القصة على اختيار الشخصيات من البيئة المحيطة، و هي بيئة القرية الكردية التي تكثر فيها الماشية و الحيوانات الأخرى، و حيث يعيش الأطفال بالقرب من الشخصيات الرئيسية.

و الحدث أو الأحداث أحد أهم عناصر القصة، ثم العقدة أو الحبكة، حيث يصل الحدث إلى الذروة، ثم يأتي الحل، وهو الفكرة التي من أجلها صِيغت القصة. أما الزمان و المكان، فباستثناء القصة الخرافية، يتوضحان من خلال سرد الأحداث. و يُحبَك نسيج القصة الشعبية الموجهة للأطفال بلغة سهلة و مبسطة، تكون على مستوى

وعيهم و إدراكهم، فتحافظ القصة بذلك على عنصر التشويق، و تجذب الأطفال إلى متابعة القراءة أو الاستماع.

و لعل الخيال و شكل السرد أو أسلوبه و الصياغة تشكل عناصر مشتركة بينها و بين الأسطورة، و لعل هذا ما دعا رائدَيْ الفولكسكوندة الألمانية الأخوين جريم إلى اعتبارها "حطام أساطير أو بقاياها"، بينما ذهب الدكتور عزالدين مصطفى رسول إلى أنها "تطوير تاريخي للأسطورة، أو هي الأسطورة في عهد تاريخي جديد"[1]

---

[1] د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق ص 23.

الملحمة

تمهيد

تعرِّف الموسوعة العربية الملحمة بأنها " عمل أدبي سردي طويل منظوم شعراً، عرف منذ القدم لدى شعوب العالم. و تسرد مآثر بطولية مهمة في حياة شعب بعينه. و تستخدم في متنها الأساطير و الحكايات البطولية و قصص الآلهة و الخرافات، لتقدم صورة شبه متكاملة عن عالم ما، تفترض أنه حقيقي، كما تتضمن تعليمات و شروحات دينية بقصد الإرشادو التعليم.و كانت الملحمة قديماً تُتناقل شفاهاً،و لاسيما في بلاطات الملوك و قصور الأمراء، مع مرافقة موسيقية غالباُ،وترية أو نفخية أو كلتيهما معاً،بما ينسجم مع إيقاعات السرد الحكائي و يوحي بالمشهد المصوَّر و مزاجه من ناحية أخرى"...

أما عن ظهورها، فتقول الموسوعة العربية " ظهرت أولى الملاحم في المجتمعات البشرية القديمة في مرحلة انتقالية بين النظام المشاعي والنظام الإقطاعي المبكر ، وإن مؤلفي الشعر الملحمي حينذاك لم يمتلكوا تصوراً وحساً داخلياً منفصلاً عن وجود الجماعة (القوم) كلياً، ولهذا صارت أشعارهم عامة يتم تداولها وتناقلها من دون ذكر أسماء مؤلفيها، ولذا عُدت هذه الأشعار زمناً طويلاً نتاجَ الخيال الشعبي، ولاسيما عند شعراء الرومنسية (الإبداعية)، أو نتاج عدد

من الشعراء، ثم صاغها شاعر موهوب في زمن لاحق بأسلوبه الخاص فنسبت إليه، كحال هوميروس الإغريقي الذي نُسِبت إليه الإلياذة[1].

و يقول الدكتور عزالدين مصطفى رسول: " إن اصطلاح إيپوس (الملحمة)يطلق على نوع من الإبداع الشعبي، يأخذ مادته بصورة مباشرة من واقع موضوعي، و يعكس واقع الحياة و وجود الشعب و العلاقات الاجتماعية و يصور التطور التاريخي"[2]. و يتابع قائلاً " إن الملحمة الشعبية قد أبدعت من الأساس أغنية قومية، وحَّدها المغني الشعبي مع أغانيه، و من هنا فإن الملحمة الشعبية المكرسة لأحداث ضخمة تعتبر مرآة خاصة للأغنية أيضاً، و تعكس هذه المرآة ببساطة صورة لتلك الأحداث المهمة التي كانت تثير الناس، أو كانت تعكس صورة لأولئك الأشخاص الذين خدموا الشعب، فأبقوا بأعمالهم الكبيرة لأنفسهم ذكرى، و احتلوا أماكن بارزة في التاريخ. و قد برزت الملحمة في عهود النظام القبلي، عندما كانت مصالح المجتمع تطغى على المصالح الفردية و تخفيها، و كانت الروح الاجتماعية مترسخة في وعي الناس."[3]

نخرج من كلا التعريفين السابقين إلى أن الملحمة أحد أنواع أدب الفولكلور، و هي إبداع شعري قصصي ظهر في عصور قديمة، يسرد أحداثاً اجتماعية و قومية لشعب من الشعوب التي تتحدث عنها الملحمة، فتظهر فيها خصائصه و مميزاته التي تعكس روح الأمة و

---

[1] الموسوعة العربية.
https://www.arab-ency.com/ar/

[1] د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة عي أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق، ص 31.

[2] المرجع نفسه، ص 35.

قيمها النبيلة و عاداتها،، و يبرز فيها عنصر بطولي من خلال بطل تتجسد فيه تلك القيم و الفروسية و القوة الخارقة، و تذوب في الملحمة ذاتية الشاعر في بوتقة الجماعة، فلا تكاد تلمحه إلا من خلال اسلوبه في صياغة الأحداث بمختلف الأساليب التعبيرية و البلاغية، التي توضِّح شخصيته، و من هنا تتميَّز الملاحم بعضها عن بعض، و تتبين أهمية الأسلوب في بنائها. و لعل رواة الملاحم و مغنوها يجسدو ن أسلوب الشاعر و شخصية البطل من خلال موهبتهم في الرواية و الغناء، و تميُّزهم بقدرات لغوية و تعبيرية هائلة تبرز من خلال اللغة المنطوقة و طبقات الصوت ولغة الجسد ، و من هنا ليس في مقدور أي شخص كان أن يروي أو يغني الملاحم.

و الملاحم ليست من تأليف شاعر معروف أو شعراء معروفين، فهي إذن نتاج منسوب إلى الشعب بأكمله، و في أثناء روايتها من عصر إلى عصر و من جيل إلى جيل قد تتعرض، كسائر أنواع أدب الفولكلور، لتغييرات تنقص منها أو تضيف إليها. فالمغنون في كل جيل يبدلون فيها شيئاً، و يضيفون إليها أشياءً سواء في الأحداث أم في الشخصيات، فهي كلما مرَّت بعصر أو بقبيلة، حملت معها بعض الأحداث و الأشخاص، و أبقت أموراً وُجدت عند نشوء الملحمة"[1]، مما يعني أن الملحمة الفولكلورية ليست من إبداع شخص واحد، و أن النص الأخير الذي دوَّنه المدوِّنون مما سمعوه من الناس ليس النص الأول عند إنشائها، و لا يمكن أن يُنسب إلى شاعرٍ أو راوٍ. بعينه.

---

[1] المرجع نفسه، ص 36.

الملاحم الكردية

لا تختلف الملاحم الكردية في كثير من ذلك عن ملاحم الأمم الأخرى، فهي أحد أقدم أنواع أدب الفولكلور الكردي، و لا يُعرف لها قائل أو مغنّ أو شاعر، فهي منسوبة إلى الشعب، و يتناقلها الناس شفاهاً من عصر إلى عصر، و من جيل إلى جيل، و قد أصابتها في رحلة تنقلها تغييرات زيادة أو نقصاناً تبعاً للراوي و ظروف العصر، و هي غالباً ما تُؤدى غناء بمصاحبة آلات موسيقية و ترية، الطنبور مثلاً. أما من حيث تدخُّل الآلهة، و الثناء عليها، و طلب المساعدة منها ، فقد استبدلته الملاحم الكردية بمقدمات أكثر ما تكون ذات صبغة دينية إسلامية، و استبدلت الأفعال الأسطورية الخارقة التي تقع خارج دائرة قدرة الإنسان، بما هو أقرب إلى العقلية الشرقية و الإسلامية منها خاصة ، كالجن و شخصية "الخضر". و هذا ما يدل أولاً على أن الأشكال التي بين أيدينا الآن هي من مرويات ما بعد وصول الدين الإسلامي إلى كردستان، و يدل ثانياً على أن تغييراً كبيراً طرأ على هذه الملاحم على الأقل شكلاً. أما الأحداث فقد حافظ الرواة على كرديتها بصورة عامة، بما تصور من جوانب هامة من الحياة الاجتماعية و السمات القوميةالكردية. و تنقسم الملاحم الكردية من حيث المضمون إلى ملاحم بطولية، و ملاحم غرامية.

الملحمة البطولية

تنقل الأحداث مشوبة بصور و مظاهر خيالية عن الشجاعة و البطولة، تتخللها أحداث أسطورية، و أعمال خارقة خارجة عن طاقة

الإنسان، و ينتصر البطل على كل ما و مَن يعترض طريقه، و لا أحد يجاريه في الشجاعة و مقارعة الأهوال. ملحمة "رستمي زال" إحدى أهم هذا النوع من الملاحم، حيث ينتصر "رستم" على الجيوش الجرارة. و على الرغم من أن الفرس يتنازعون الكردَ هذه الملحمة و عائدية بطلها "رستم"، فإن الشاعر الفارسي الشهير الفردوسي (925 - 1020م)، صاحب الملحمة الفارسية "الشاهنامة" يذكره باسم "رستم الكرد"[1].

و هناك من الملاحم البطولية ما تروي فصولاً من البطولة و الشجاعة، ولكنها تخلو من الأعمال الخارقة الخارجة عن طاقة الإنسان، و كثيراً ما يكون أبطالها أشخاصاً حقيقيين، ذوي منزلة اجتماعية و قومية، يحظون بأهمية تاريخية، و تتسم تصرفاتهم بالشجاعة الفائقة. و ترتبط الشجاعة و البطولة في هذا النوع من الملاحم بقضيةٍ ما، يكافح البطل مع جموع الشعب من أجلها، و لعل هذا هو أحد أسباب تثمين الشعب الكردي الشجاعة، و حبه الشجعان. و لعل الملحمة الغنائية "**ولاتو**/ أيها الوطن" خير مثال هنا، و هي ملحمة مازالت تنتقل شفاهاً على ألسن المغنين الشعبيين، و لم تُدوَّن بعد، و تتحدث عن ثورة الشيخ سعيد بيران عام (1925) ضد الطورانية التركية، و يتخللها تصوير دقيق للأساليب الفاشية التي اتبعتها السلطات التركية لإخمادها، و نفي الكثيرين من قادتها، و إعدام كوكبة من أولئك القادة و في مقدمتهم قائد الثورة الشيخ

---

(1) Edîb Polat: Ristemê Zal, çapa yekem, Istanbul 2007, Ezgi Matbaasi, rû 9

سعيد بيران، الذي أبدى في الثورة و في ساحة الإعدام شنقاً شجاعة نادرة. و أكثر ما تُغَنَّى هذه الملحمة في منطقة عفرين المعروفة بجبل الكرد في غرب كردستان، و قد غناها كل من المغنين المرحومين حسن نازي و جميل هورو و محمد علي تجُّو و عبدالرحمن عمر، و ما زال الجيل الجديد من المغنين الشعبيين يغنونها، و ما زال غناؤها ممنوعاً في شمال كردستان و تركيا.

ملحمة قلعة دمدم

تعتبر من أشهر الملاحم البطولية الكردية، و تُعرف بين الكرد باسم ملحمة (الخان ذي اليد الذهبية) أيضاً، و تدور أحداثها التي جرت عام (1608) على الأرجح، حول لجوء أمير كردي (عمر جلالي)من عشيرة الجلاليين في شمالي كردستان، كان قد أصدر السلطان العثماني فرماناً بالقبض عليه و سجنه، إلى الجزء الكردستاني الملحق بإيران. فحط رحاله بالقرب من بحيرة أورمية، و خيَّم هناك. و تشير بعض روايات هذه الملحمة، و منها الرواية التي اعتمدناها هنا، إلى أن الشاه عباس الصفوي كان قد تنكر في زي تاجر، و أثناء مروره قافلته بالقرب من البحيرة، رأى خيام الأمير، فقصدها مستطلعاً أمرها لمن تكون؟ و إذ جلس الشاه تحت الخيمة، حشا غليونه، فقدم له الأمير الكردي جمرة على راحته، ليشعل بها غليونه. اندهش الشاه له، وتقصَّد إطالة الانشغال بغليونه، حتى احترقت راحة يده، فكافأه بكيس مليئ بقطع ذهبية. و بعدما رجع الشاه من جولته، أرسل إليه يطلب منه الحضور إلى قصره، و ألحقه بحاشيته، فعمل في خدمته، مدافعاً عنه، و في إحدى المواجهات ضد قطاع الطرق الذين هاجموا

بعض رجال الشاه، أبلى بلاء حسناً، فقتل منهم عدداً كبيراً، و أصيب في تلك المواجهة، و بُتِرت إحدى يديه، فأمر الشاه بأن تُسكب له يد من الذهب، و منحه لقب (خان)، فصار يُعرف بـ" الأمير (أو الخان) ذي اليد الذهبية ".

طلب الأمير ذي اليد الذهبية من الشاه أن يمنحه قطعة أرض ليبني عليها قرية لأفراد عشيرته الذين رافقوه حين هرب من السلطان العثماني. لم يخذله الشاه، فاختار مكاناً بالقرب من بحيرة أورمية، ولكنه بدل القرية، شيَّد قلعة حصينة، أبوابها متينة من الحديد يصعب اختراقها، و تضم دوراً له و لأفراد العشيرة، و بنى في داخلها أنفاقاً و سراديب سرية، لا يعلم أمرها سوى عدد قليل من رجاله، و جرَّ إليها المياه من عين عبر قناة سرية، و اختار الأمير اسم " دَمْدَمْ " للقلعة، مأخوذاً من اسم صوت صخرة دحرجها من أعالي الجبل.

كان مجتمع القلعة متماسكاً و يداً واحدة تحت أمرة الأمير، يعيش في الرخاء بفضل حكمة أميره، و مهارته في إدارة شؤونه. تزوّج الأمير ذي اليد الذهبية من إحدى فتيات منطقة " مرگة / تبريز "، اسمها گلبهار، التي كان خان تلك المنطقة يطمح إلى الزواج منها، ما دفعه إلى حبك المؤمرات ضده لدى الشاه، مدعياً أن الأمير الكردي شيَّد قلعة كبيرة و حصينة، و خرج عن طاعة الشاه، معلناً استقلال إمارته، فاستشاط الشاه غضباً، و سيَّر إليه جيشاً كبيراً بقيادة خان منطقة مركة نفسه، ولكنه مُني بخسارة كبيرة، و جرَّ أذيال الخيبة هارباً، مما دعا الشاه إلى أن يقود بنفسه قوة جرَّارة، و اتجه بها نحو قلعة دمدم، و حاصرها ما يقرب من شهرين دون القدرة على اقتحامها.

كان ثمة شخص اسمه " محمود مرگاني " يعمل سائساً لدى الأمير، لغاية في نفسه، و هي أن يكون قريباً من " گلبهار "، التي كان طامعاً،

مثل خان منطقته، في الزواج منها. و لتحقيق هذه الغاية الدنيئة، انسل من القلعة متخفياً، و مضى إلى الشاه، و أفشى له بسر العين و القناة، و بعد أن وصل الشاه إلى العين، و شرب من مائها بكأس ذهبية، سأل الواشي:

" لِمَ خنتَ ذاك الرجل الكريم و الشجاع؟

ماذا كنت تريد أن يمنحك؟

لِيدُم مليكي! كنتُ أريد خدمة مليكي.

و إن أراد مليكي أن يكافئني،

فلا أريد غير أن يمنحني گلبهار"[1].

أمر الشاه بقتل الواشي، و ذبح عددٍ من الشياة و خلط دمائها بمياه العين.

تفاجأء سكان القلعة باختلاط الدماء بمياه العين، و اضطربوا، إلا أن الأمير طمأنهم بأن ثمة في القلعة مياه مخزَّنة، تكفي لحين وصول الإمدادات من العشائر الكردية. و لكن الحصار طال، و بدأت المؤن و المياه المخزنة تقترب من النفاذ، و الإمدادت لم تصل.

جمع الأمير رجاله و بثَّ فيهم روح الحماسة، للدفاع عن القلعة، فهذا خير من أن يحتلها العدو، و يراهم يحتضرون جوعاً و عطشاً، و يدنس شرفهم و كرامتهم. ثم التفت إلى زوجته التي كانت قد ولدت توأمين. و يجري هنا حوار مؤثِّر بينهما، يؤكَّدان فيه سموَّ حبهما، و يوصيها أن تُعنى بولديها و أبناء العشيرة، ليسيروا على دروب آبائهم:

" – جميلتي! وُلِدتِ لتعيشي حرة على قمم الجبال.

---

[1] Casim Celîl: Kela Dimdim û Xanê Lepzêrîn, çapa yekem, Nûbihar, Istanbul 2011, rû 72

أنجبتِ شبلين. استأنسي بهما.
و إذ تكون القضية قضية شرف و كرامة.
أعرف كيف تتصرفين.
لا تنسَيْ هذا اليوم طالما تعيشين!
ربِّي أولادنا، كي يعرفوا شهامة آبائهم.
- امضِ يا ليثي شاهراً سيفك، و أنت مفعم بالحب.
من كان مفعماً بالحب، لا بد أن ينتصر.
امضِ! فدتك نفسي.
سأرضع ولديك لبن الرجولة و الشجاعة.
قسماً بسيفك أن أذيع أخبار شجاعتك.
و أحفظ شرفك. فداك عمري"[1].

ثمَّ أشار الأمير لرجاله بإخراج النساءو الكهول و الأطفال من القلعة، من خلال بوابات سرية، ليتوجهوا نحو عشيرته في الجهة الأخرى من الحدود.

و عند الغروب، باغت الأمير و رجاله قوات الشاه، و جرت معركة طاحنة بين الطرفين، إلا أن قوات الشاه كانت أضعافاً مضاعفة لعدد رجال الأمير، و مع ذلك أبدوا شجاعة منقطعة النظير، و قتلوا عدداً كبيراً منهم، و حين مالت كفة المعركة للشاه، لجأ الأمير بمن بقي من رجاله إلى الجبال، و لم تتمكَّن قوات الشاه من أسر أيّ منهم، و حين دخل الشاه القلعة لم يجد سوى آثار الخراب و الدمار، ذلك لأن الأمير كان قد خطط لكل شيئ قد يحدث، و كان حرصه

---

[1] Heman jêder, rû 80, 81

الشديد جعله يضع طريقة متقنة لتفجير القلعة عند الضرورة، كي لا يستفيد منها الأعداء.

تروي هذه الملحمة إحدى قصص كفاح الكرد بقيادة الأمير الخان ذي اليد الذهبية ضد الشاه الصفوي عباس الأول. و قدحفظتها ذاكرة الشعب الكردي و هو يرويها من جيل إلى جيل، و هذا ما دعا عالم الفولكلور الكردي الدكتور أورديخان جليل إلى القول إنها "من نتاج جموع الشعب، و هي مثال لكفاح الكرد البطولي ضد عبودية ملوك إيران"[1].

إنها تحكي قصة البطولة التي أبداها الكرد في الدفاع عن القلعة في مواجهة الجيش الفارسي قبل ما يزيد على أربعمائة عام. يقول الدكتور جليل جليل "الموضوع الرئيسي لهذه الملحمة هو تصوير بطولة الشعب، و ارتباطه بأرضه و وطنه، بالإضافة إلى تصوير وحشية الأعداء التي جعلت الكرد أكثر تعلُّقاً بأرضهم، و مقاومة العدوان تعبيراً عن نشدانهم الحياة الحرة السعيدة، كل هذا يشكِّل البنية الفكرية التي قامت عليها هذه الملحمة"[2]. ففي مشهد بطولي يقول الخان ذو اليد الذهبية، بطل الملحمة للشاه:

" لن يخضع أبناء شعبنا.

إنهم ينتظرون العدو في الميدان.

إنهم يقاتلون كالأسود.

و يقطعون العدو إرباً إرباً.

---

[1] د عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي،مرجع سابق، ص 50 .

[2] Casimê Celîl: Heman jêder, pêşgotin. rû 7, 8

لن نخاف جندك.

و لن نخاف خان تبريز.

إن البطل لن يهرب من النزال.

نحن لا نخاف، و لن يوليك شعبنا الأدبار.

لن يترك شعبنا الجبال.

لن أقبِّل تاجك.

و لن أسيئ إلى سمعة كردستان "[1].

و قد حازت هذه الملحمة على اهتمام الأدباء الكرد، فاستلهموا من أحداثها قصصاً و روايات.

ملحمة كَرّ و كُلُك.

ثمة ملاحم بطولية أخرى كثيرة، تُروى على ألسنة الناس، منها تلك المسماة "ملحمة كَرُّ و كُلُك"، التي جمعها أحمد آراس، و نشرتها دار النشر نوبهار في استانبول عام (2016). تدور أحداث هذه الملحمة حول بطولة أخوين توأمين لأبوين كانا معروفين بقوتهما بين العشائر الكردية. فالأم رغم كونها امرأة، كانت تصارع أقوى الرجال و تصرعهم، و قد اشترطت لزواجها شرطاً واحداً، هو أنها تتزوج من يغلبها في المصارعة، و قد جرَّب كثيرون حظوظهم، إلا أنهم فشلوا، حتى ساقت لها الأقدار شخصاً يُسمَّى سليمان، كان قد هجر قبيلته

[1] د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق، ص 52.

رغم أنه ابن عم زعيم القبيلة، لأنه لم يعد يتحمَّل ما يمارسه ابن عمه من ظلم على أفرادها.

ينتهي المطاف بسليمان عند قبيلة أخرى، و يعمل لدى شيخها راعياً، تراه ابنته واسمها "وردة" ذات يوم، و هو يقتلع الأشجار بيديه، فتدعوه إلى مصارعتها، فإن غلبها ستتزوجه. و هذا ما يحدث.

بعد فترة تلد وردة طفلين ذكرين توأمين، يسميان أحدهما "كَرٌّ"، (بفتح الكاف و لفظها من أعلى و آخر الفك العلوي)، و الآخر "كُلُك"، (بضم الكاف و اللام). يكبر الطفلان، و يشتد عودهما، و يتجاوزان في قوتهما و بطولتهما أبويهما، و ينتشر صيتهما بين العشائر و القبائل.

ثم تحدث معركة بينهما و بين قبيلة أمهما (دون معرفتهما أنها قبيلتها) بسبب خطفهما فرس شيخ القبيلة، و هو فرس أصيل، ليقدمها الأخ المسمَّى "كُلُك" مهراً لأبنة شيخ قبيلته. فيقابلان بمفردهما جمعاً كبيراً من فرسان قبيلة أمهما، و يبديان بطولة خارقة، إلا أن "كُلُك" يُصاب بجروح بليغة،و يسقط عن فرسه،و إذ يراه أخوه "كَرٌّ" في تلك الحالة، يندفع نحو جموع الفرسان، فيقتل منهم خلقاُ كثيراً، بينهم ستة أخوال له، و يأسر الخال السابع، و يلوذ الآخرون بالفرار.

إن هذه الملحمة، بالإضافة إلى تصوير الشجاعة و البطولة، فإن بعض أحداثها تعبِّر عن خصال اجتماعية عُرِفت بها القبائل الكردية، و هي أن الفرسان حين يغزون قبيلة ما، فإنهم لا يهربون، حتى و إن حصلوا دون قتال على ما يريدون، بل ينتظرون ملاقاة رجال تلك القبيلة، و ذلك حسب عُرفٍ متعارف عليه، و هو أن الهروب في هذه الحالة يعني لصوصية، بينما ملاقاة الرجال و الأبطال وجهاً لوجه، و اشتباكهم معهم في القتال، يعني أن ما أتوا به في غزوتهم كان ثمرة شجاعتهم و بطولتهم، و لا يُعابون عليه. و لهذا انتظر الأخوان، بعد أن وصل

"كُلُك" إلى الفرس، و أخذه عنوة من يد فتى كان يَرِدُها الماء، انتظرا إلى أن لاحقهم فرسان القبيلة، و اشتبكوا معهما في قتال مرير، أدى إلى أصابة "كُلُك" بجروح بليغة، و موته على أثرها.

ملاحم الحب و العشق

هذا النوع من الملاحم كثيرة في الموروث الكردي، منها ما هو مشترك بين الكرد و شعوب شرقية أخرى، كملحمة "شيرين و فرهاد" التي نجدها عند الفرس و الترك و الآذربيجانيين أيضاً، و ملحمة "مجنون ليلى" المعروفة عند الكرد بملحمة "ليلى و مجروم"، و هي قصة فولكلورية عربية، تُروى عند العرب حول حب ليلى العامرية و قيس بن الملوح، ثم انتقلت إلى الفولكلور الكردي، و اكتسبت سمات خاصة بحيث لم يبق فيها من الأصول الفولكلورية العربية سوى أسماء أبطالها و الخطوط العريضة للأحداث، أما المشاعر و العواطف، فهي ذات طابع كردي.

إن تتبعنا جميع ملاحم الحب و العشق في الفولكلور الكردي، فسوف يطول بنا البحث، و لهذا نقف عند ثلاث منها هي ملاحم "عَيْشا إيبي" و "خَجْي و سيامند" و "ممي آلان".

ملحمة عَيْشا إيبي

هذه الملحمة[1] شائعة بين الكرد، و هي إذ تتحدث عن مدى الحب الذي سيطر على مشاعر بطلها "بورزان بَكَ "، فإنها في الوقت نفسه

---

[1] Dr. Husên Hebeş: Destanin ji helbesvaniya gelêrî kurdî, çapa duwem, belavgeha Hogir, Bonn 2001, rû 83 -108

تصوِّر المأساة الذي انتهت إليها حياة البطلين، الفتاة الجميلة "عَيْشي" و الفتى " بورزان بَكَ ".

تذهب أحداث هذه الملحمة إلى أن الفتى "بورزان"، و هو زعيم عشيرة كردية كبيرة، يرى في مقدمة إحدى القوافل فتاة جميلة، فينجذب إليها، مما يدفعه إلى اللحاق بالقافلة، عسى أن يعرف شيئاً عن تلك الفتاة، فيلتقي رجلاً كهلاً في مؤخرة القافلة، فيسأله عنها، من تكون؟ و ابنة من؟ و إلى أية عشيرة تنتمي؟ و لكن يتبين له أن الكهل لا يعرف عنها شيئاً، و هو يبتع القافلة، عساه يعمل خادماً لدى أبيها، كي تتسنَّى له رؤيتها دائماً عن قرب، لِما تتمتع به من جمال. و من خلال حديثه عنها، يصف جمالها وصفاً، جعل الفتى يهيم بها أكثر.

في إحدى جولات الصيد مع أصدقائه سمع صوت الطبل و الزُّرْنا قادماً من جهة ما[1]، فتوجَّه و مرافقيه نحو مصدر الصوت، فرأوْا احتفالاً بعرسٍ لدى إحدى العشائر، و إذ يقتربون، يرى بورزان فتاة في مقدمة حلقة الدبكة (الگوڤند) تقود حلقة الرقص، و هي بالإضافة إلى مهارتها في الرقص و قيادة الحلقة، تتمتع بجمال منقطع النظير، و حين يتقدم نحو حلقة الدبكة، و يراها عن قرب، فإذا هي الفتاة نفسها التي كانت في مقدمة تلك القافلة. يسأل بورزان أشخاصاً آخرين عمن تكون هذه الفتاة، ابنة مَن؟ و ما اسمها؟ فيتلقى الجواب من عجوز: إنها تسمَّى "عَيْشا إيبي" وهي ابنة "إيبي" كبير العشيرة.

يعود بورزان إلى مضارب عشيرته، و قد ساءت حاله جرَّاء الحب الذي صار يكوي قلبه، فتأمر أمه بإحضار الأطباء، الذين إذ يعاينون وضعه، يعجزون عن وصف دواء له، فتلجأ أمه إلى المشعوذين الذين يكتبون

---

[1] الطبل و الزرنا آلتان موسيقيتان.

له تعاويذ و حجباً، قد تفيده، و لكن هيهات. تسوء حاله يوماً إثر آخر، ولم يستطع مغادرة الفراش.

عندئذ يفصح لأمه عما حدث له، و أن علاجه الوحيد هو تلك الفتاة "عَيْشا إيبي"، ترسل أمه بعض الرجال إلى أبيها يخطبون ابنته لابنها بورزان.و تتم الخطوبة، و بعد مدة قصيرة، تقام الأفراح و الاحتفالات، و يُعقد لبورزان على عَيْشي. و لكن الأفراح تنقلب إلى أحزان في اليوم الأول من الزواج، إذ يرى بورزان حبيبته دون حراك في فراشهما، فيناديها مراراً، إلا أنها لا تستجيب، و إذ يربت على كتفها، فيراها جثة هامدة، فيعلو عندئذٍ صراخه باكياً محبوبته.

أهم ما في هذه الملحمة التراجيدية، هو أنها بالإضافة إلى تصوير حب ذاك الفتى، فإنها تتحدث عن المنهج التقليدي في موضوع الزواج في المجتمع الكردي، و هو المنهج نفسه الذي رأيناه لدى الشاعر الكبير أحمد خاني في ملحمته الأدبية "مَمْ و زِين"، و الذي تحدَّث عنه ملا محمود بايزيدي أيضاً.

يبدأ هذه المنهج بأن يتقدم أهل الفتى مع جَمْع من الأقارب و الأصدقاء المقرَّبين إلى ذوي الفتاة، يخطبونها لابنهم، و بعد موافقة أهل الفتاة، يتقدمون إليهم مرة أخرى، و في جمْع من عليَّة المجتمع، يحددون المهر هذه المرة، ثم يتم إحضار الفتاة / العروس إلى بيت زوجها، و تُقام الأفراح و الاحتفالات بضعة أيام، يُدعى إليها أفراد العشيرة، و نُخَبها في مقدمتهم.

ثمة تدبير آخر في هذه الملحمة التراجيدية، و هو أن والد الفتاة، طلب من الخاطبين أن يأتي الفتى بورزان بنفسه، و يحلَّ ضيفاً عليهم لبضعة أيام، حيث يتعرف ذوو الفتاة و الآخرون من العشيرة عليه عن قرب، ليتأكدوا من سلامته جسدياً و عقلياً. و على الرغم من

أهمية هذا التدبير، إلا أن الأهم هنا هو رغبة والد الفتاة في أن يترك حرية القبول أو الرفض لابنته، فتتعرَّف أثناء هذه الاستضافة على الفتى عن قرب، لتتمكَّن من اتخاذ قرارها بنفسها، إيجاباً كان أم رفضاً. و في ذلك دلالة كبيرة على مدى حرية المرأة في المجتمع الكردي.

ملحمة خجي و سيامند

هي ملحمة كردية شائعة في أجزاء كردستان الأربعة، و ترحل مع الكُرد أينما رحلوا في المَهاجر. و قد جمعها من أفواه المغنين، و دوَّنها بعض المهتمين بالفولكلور الكردي، أبرزهم عبيد الله آيوبيان، والأخوان أورديخان و جليل جليل، في الجزء الأول من كتابهما الموسوم بـ (زارگُوتنا كردا)، و يعني (الفولكلور الكردي) و قد مرَّ ذكره سابقاً[1].

هذه الملحمة، كأغلب الملاحم الكردية، لا يُعرَف تاريخها، و لعل هذا أمر بديهي لدى أبناء الجبال في عصور سابقة، إذ لم يهتموا به. و هي تحكي قصةحقيقية كانت نتاج عاطفة صادقة جمعت قلبَيْ المحبوبين خجي و سيامند[2]، و تعكس صورة التضحية بالنفس في سبيل الحبيب.

ما هو معروف أن سيامند نشأ يتيماً و فقيراً، في كنف عمه و زوجته، و عُرف بالقوة و الشجاعة، بحيث كان فتيان القرية يهابونه، ما دفع آباءهم ليشكوه لدى عمه، الذي اضطر تحت ضغطهم إلى أن يطرده من بيته و يخلعه، و هذا ما أدى به إلى أن يهيم على وجهه باحثاً عمن يأويه، أو يتخذه عاملاً لديه. قادته قدماه إلى مضارب عشيرة، التقى

---

[1] Zarotina Kurda, beş 1, rû118 – 148

[2] أعتقد أن اسمها خديجة، فالكرد عادة ينادون مَن اسمها خديجة بـ (خجي).

فيها بفتاة اسمها (خجي) و استضافته ريثما يعود أخوتها السبعة من الرعي. كانت الفتاة وحيدة أسرتها من الإناث[1]، استرعاه جمالها و حديثها و جرأتها في استقبال الضيوف، مما جعله يهيم بها، فتبادله الشعور نفسه. إلا أن حبهما يصطدم برغبة الأهل من تزويجها من شخص آخر لا تحبه. ذاك الشخص الذي ما أن سمع قصة حبهما، حتى أسرع إلى خطفها. ولكن سيامند ينقذها في يوم زفافها، و يذهب بها بعيداً، فأرسلوا خلفهما فرسان العشيرة، الذين قاتلهم سيامند قتال الأبطال، و لكنه أصيب بسهم اخترق صدره، فانحدر من قمة جبل "سيپان"، أحد جبال كردستان، فأبكته خجي بكاء شديداً. و إذ رأت فرساناً قادمين من بعيد نحوهما، ألقت بنفسها عليه من الأعلى، فماتا معاً.

و في رواية أخرى، بعد أن يتمكن سيامند من قتل عدد كبير من أولئك الفرسان، ويلوذ الآخرون بالفرار، يأخذان قسطاً من الراحة، فيتمدد سيامند، و يضع رأسه على ركبة حبيبته و يغفو، و في هذه الأثناء يمر قطيع من الظباء يضم أحد عشر ظبياً و ظبية واحدة، يحوم حولها ظبي، و يمنع أقرانه عنها، فتضحك خجي لانقيادها جميعاً لنفر واحد، كما تمكّن سيامند بمفرده من فرسان العشيرة،و إذ يصحو سيامند، و يراها ضاحكة، فيحسبها تضحك من رأسه الأصلع، فتخبره بأمر قطيع الظباء، عندئذ يتبع سيامند القطيع، يريد قتل ذاك الظبي الذي يقوده، فتتوسَّل إليه خجي ألا يفعل، لأن القطيع لم يؤذياهما، إلا أنه لا يتراجع عما صمم عليه، فيسدد سهماً نحو ذاك

---

[1] انظر: د. عزالدين مصطفى رسول، دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق، ص 60.

الظبي، و يوقعه أرضاً، و لما انحنى عليه ليذبحه، و كان ما زال حياً، ركله برجله، فأوقعه من جرف عالٍ. حينئذٍ وقفت خجي تناديه و تبكيه، و حين رأت فرساناً قادمين من بعيد، ألقت بنفسها عليه من أعالي الجرف، فاحتضنته و ماتا معاً.

هذه الملحمة، إذ تصور حب العاشقَين ووفاءهما، و خاصة وفاء الفتاة، فهي تشكل في الوقت نفسه وثيقة إدانة لموقف الأهل الذين يريدون تزويج بناتهم وفق آرائهم و أمزجتهم، و لا يعيرون مشاعرهن أي اهتمام، و صرخة نضاليه ضد كل القيم التي تخلق المآسي. و الحب فيها حسب الباحث روهات آلاكوم "قد تجاوز كل العقبات التي وضعتها العلاقات الاجتماعية الظالمة في طريقه "[1]. و هي في الوقت نفسه تعبِّر عن عناد الرجل الكردي، الذي إن حزم أمره و صمم على شيئ، فإنه لا بد أن يَقدِم عليه.

ينتفي العنصر الأسطوري في هذه الملحمة، و لولا البطولة الخارقة التي يبديها سيامند في مواجهة فرسان العشيرة، لترددنا في تسميتها "ملحمة"، و ذلك للمكانة التي يحتلها هذا العنصر بين أحداث الملحمة الفولكلورية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، نرى أن انتفاء هذا العنصر فيها، يدل على أنها من نتاج مرحلة ما بعد الأساطير، و تقدُّم الوعي البشري، حيث لم يعد العقل يستسيغ الأعمال الأسطورية الخارقة.

انتقلت هذه الملحمة إلى الأدب الكردي المدوَّن، فقد نظمها الشاعر عبدالقادر بگُنولي شعراً في ألفين و مائة و بيتين، و صدرت الطبعة الأولى لها عن دار "نوبهار" في استانبول عام 2015.

---

[1] Rohat Alakom: Heman jêder, rû 78.

ملحمة ممي آلان

هذه أكثر ملاحم العشق انتشاراً بين الكُرد،في أجزاء كردستان الأربعة، و أينما تواجدوا، يمتد غناؤها عدة سهرات من سهرات ليالي الشتاء الطويلة، غناهاالمغنون الكرد،و لا يزالون يغنونها. حازت على اهتمام المستشرقين جمعاً و دراسة قبل الكُرد، فقد مرَّ سابقاً أن الكردولوجي الألماني آلبرت سوسين جمعها و نشرها أول مرة مع ترجمة ألمانية لها في بيترسبورك في روسيا عام (1890)، و بعده نشرها أوسكار مان مع ترجمة ألمانية عام (1906) في ألمانيا، وجمع نصها الكامل المستشرق الفرنسي روجيه ليسكو، بعد أن استمع إلى ما يزيد على عشرين مغنياً، ثم اصطفى منهم اثنين كانت لغتهما الكردية جيدة. و نشرها كاملة مع ترجمة فرنسية لها عام (1942) في بيروت، ثم أُعيد نشرها مع مقدمة مسهبة، كتبها كاتب عرَّف بنفسه في آخرها باسم " چيروك نقيس / كاتب قصة " في دمشق عام (1957)، يُعتَقَد هو الدكتور نورالدين زازا،كما مرَّ سابقاً. أما الطبعات اللاحقة، سواء في تركيا أم في أوروبا، فجميعها إعادة طباعة هذه النسخة.

الحدث في هذه الملحمة مبني على حب الفتى "مَمْ" و الفتاة "زِين"، ولكنها أبعد ما تكون مقتصرة على قصة حب، بل تتحدث عن أمور كثيرة يتردد صداها في الحياة الاجتماعية الكردية.

تبدأ الملحمة بداية أسطورية، فهي تتحدث عن أخوة ثلاثة هم أمراء كُرد، لم يُرزقوا ولداً ذكراً ليكون ولي عهد لهم، يرث الحكم من بعدهم، لذلك يزهدون في أمور الدنيا، و يخرجون في صبيحة عيد الأضحي في هيئة الدراويش تاركين إمارتهم و أملاكهم، هائمين على وجوههم، فيتراءى لهم "الخضر" بمشيئة إلهية، ينصحهم بالعودة إلى ديارهم، و التصدُّق على الفقراء و المحتاجين في هذا اليوم المبارك، و

يخبرهم أن كبيرهم سوف يُرزق طفلاً، يتوجَّب عليهم ألا يطلقوا عليه اسماً إلى أن يتراءى لهم ثانية، ليسمِّيه بنفسه، و هذا ما يكون. :

" جلس الأخوة الثلاثة، يرثون أنفسهم، و يبكون.

فأظهر لهم رب العالمين السيد "الخضر".

نظر إليهم، فرأى علي بك و عمر بك و ألماز بك جالسين مع بعضهم يبكون.

فرقَّ لهم قلبه، فأخرج من كُمِّه تفاحة أعطاها علي بك كبير الأخوة.

و قال لهم: يا معشر الأخوة لا تبكوا، إن الله دليل الحائرين.

و اليوم هو عيد الأضحى، و أنتم هجرتم مضائفكم.

كان على رجال مثلكم أن يفتحوا هذا اليوم أبواب الخزائن.

كان عليكم أن تنثروا المال يا معشر الأخوة في الأزقة و الدروب.

من أجل الفقراء و المساكين.

كان عليكم أن تطعموا نفساً جائعة، و تكسوا أجساداً عارية.

ولكنكم تهيمون على وجوهكم في البراري، و انتم تلبسون لباس الدراويش.

هيا انهضوا و عودوا إلى مدينة المغرب، إلى قصوركم العضيمة.

اذهبوا إلى المدينة، و افتحوا أبواب الخزائن و الدفائن.

و انثروا الأموال في الأزقة و الدروب.

و اذبحوا الذبائح و الأضاحي

من أجل الفقراء و المساكين.

و اخطبوا ابنة شيخ القرشيين لأخيكم على بك.

سيرزقه الله تعالى طفلاً، لا تطلقوا عليه اسماً إلى أن أظهر لكم". [1]

---

[1] Memê Alan, rû 38, 39.

لا تقتصر العناصر الأسطورية على ولادة الطفل فقط، بل تتعداها إلى حب بطلَيْ الملحمة أيضاً، فقد تراءى للاثنين معاً، فيما يشبه الحلم[1]، أن ثلاثاً من بنات الجن (پيري) حملن ذات ليلة سرير"زِين" و هي نائمة، و طرن بها من مدينة "جزيرة بوتان" إلى حيث "مم"، سلطان الكُرد في "بلاد المغرب"، فوضعنها بجانبه في غرفته، و كان هذا الحلم سبباً لأن يهيم كل منهما بالآخر.

و تستمر الأسطورة مع الأحداث، فتظهر مرة أخرى مع ظهور فرس "مَمْ". إنه فرس أسطوري تمَّ اصطياده من البحر، حيث علق بشباك الصيادين، و قد جهد ألف و خمسمائة من خيرة الفرسان،لجرِّه نحو اليابسة[2]، و ظل عصياً على الترويض، إلا من قِبَل "عمر بك" خال "مَمْ"، و هو شخصية ذو كرامات، و سمَّوْه "بوزي رَوان". و هو فرس يقطع مسافة ستة أشهر في اثنيْ عشر أو خمسة عشريوماً؟![3].

يظهر " الخضر " في الملحمة مرة ثالثة، أثناء سفر "مم" إلى جزيرة بوتان، (جزيرة ابن عمر) قاصداَ لقاء "زِين"، و يرافقه إلى أن يقترب من شاطئ نهر دجلة،

" سمع مَمْ صوتاً، فتوجه نحو مصدره.

كان ثمة كهلاً يبدو في الخامسة و السبعين، يتوضأ للصلاة.

حيَّاه مَمْ، فردَّ عليه و دعاه للصلاة معه.

كان ذاك الكهل "خضر" و رافق مّمْ حتى بلغا شواطئ جزيرة بوتان."[4]

---

(1) Heman jêder, rû 46

(2) Heman jêder, rû 43.

(3) Heman jêder, rû 68, 80, 95

(4) Heman jêder, rû 68, 69

فيوصيه بأن يكون حذراً ، لأن فتاة اسمها "زِين" أيضاً، تنتظره عند الضفة الأخرى، ستحاول أن تخدعه، هي ابنة "بكو" حاجب أمير الجزيرة، و هو منجِّم علِمَ بأمر قدومه، فأرسل ابنته كي تخدعه، عسى أن يغرق هو و فرسه في النهر. ثم يختفي[1].

و تميط الأحداث اللثام عن الأسطورة عند نهايتها أيضاً، حين يأمر الأمير زين الدين، و بتدبير من حاجبه بكو، بتقييد "مَمُ" و سجنه، حيث نرى السلاسل التي يقيِّده بها حاجبُ الأمير، تتقطع عندما يضغط محاولاً فكَّها، و تتحول إلى ثعبان كبير مخيف تلاحق الحاجب[2]. و مثلما كانت ولادة "مم" أسطورية، فقد كان موته أسطورياً أيضاً. لقد تراءى له خاله و هو في السجن، في حلمٍ، وأخبره أن موته قد اقترب، و سوف تأتيه "زِين" زائرة في خفية من أخيها الأمير، و سوف تقدِّم له رمانة، سمَّمتها ابنة حاجب الأمير دون علمها، و عليه أن يأكلها، فيموت، و سوف تلحقه "زِين" بعد موته بأسبوع واحد. بعد أن ألقت إليه الفتاة التفاحة،أخبرها بحلمه. يدور بينهما حوار مؤثَّر، تحاول الفتاة أن تثنيه، ولكن لم تجْد المحاولة [3].

حين يصل " مَمْ " إلى جزيرة بوتان، يعترض حاجب الأمير طريقه، و يستضيفه، ولكنه يدعه و يتابع طريقه سائلاً عن قصر الجلاليين، الأخوة الثلاثة، حسن و تاجدين و چكو ، و هم أبناء عم الأمير، زين الدين، أخي "زِين"، المشهورين في المدينة بالكرم و حسن الضيافة و مساعدة الضيوف، والوفاء و الشجاعة، و يستضيفه بعض من عامة الناس الفقراء، فيعتذر أيضاً، ثم يلتقي كبير التجار في المدينة،

---

(1) Heman jêder, rû 69,70

(2) Heman jêder, rû 190

(3) Heman jêder, rû 200, 201

فيستضيفه، و يعرض عليه المساعدة، إن كان يمكن أن يُقضى مراده بالمال، و حين يدرك أن ما يريده "مَمْ" لا يُقضى بالمال، بل قد تُراق الدماء من أجله، يوجهه نحو الأخوة الجلاليين.

يحلُّ "مَمْ" ضيفاً على بيت الأخ الأكبر" حسن"، بعد بضعة أيام، و بعد أن يعرف مقامه في بلده، يسأله عن سبب قدومه إلى جزيرة بوتان، و يعرض عليه مساعدته و أخويه، مهما كان سبب مجيئه، لكن "مم" يلمُّح و لا يفصح.

و بعد أن عرف حسن و أخواه أن مجيئه ليس إلا من أجل "زين" خطيبة أخيهما "چكو"، يتفق مع أخويه أن يفسخ "چكو" خطوبته من أجل ضيفهم الكبير.

إن ظهور الأسطورة بهذا الشكل المكثَّف في الملحمة، يشكِّل في اعتقادنا دليلاً على قِدَمها، حين لم يكن الإنسان قادراً على تفسير بعض الظواهر، فما كان منه إلا أن يلجأ إلى عالم الخيال. و أما اقتصارها هنا على شخصية "الخضر"، فيعود في رأينا إلى أن هناك فترة زمنية طويلة تفصل بين ولادة هذه الملحمة و روايتها إلى أن تلقفتها أقلام المدوِّنين. ونعتقد أن الرواة أسقطوا منها كثيراً من الأعمال الخارقة، و أبقوا على ما يمكن أن تتقبَّله العقلية الإسلامية، خاصة و أن شخصية "الخضر" مقبولة في الثقافة الشرقية بشكل عام، ولا سيما في الأوساط الدينية الإسلامية.

إنها ملحمة قديمة. يشير "چيروك نقيس " في المقدمة التي كتبها لطبعة عام (1957) إلى أن الإيرانلوجي الدانيماركي أ. كريستيزن (1875 – 1945) تحدث عن وجود ملحمة بين الشعوب الآرية شبيهة بهذه الملحمة قبل ميلاد المسيح بألف عام، و عن رواية شبيهة بها أيضاً،

كتبها قبل ميلاد المسيح بخمسمائة عام كاتب يوناني اسمه (شاريس دي ميتيليني).

قصة شاريس مبنية على حب ابنة أحد الملوك القدماء اسمها (أُوداتيس) و أحد أبناء أدونيس و أفروديت، و اسمه (زاريادريس)، يتراءى كل منهما للآخر في الحلم، فيتحابان، و يقطع زاريادريس آلاف الأميال، فيلتقي أوداتيس و يهربان معاً[1].

ثمة تشابه كبير بين ملحمة "ممي آلان" و قصة شاريس اليوناني، فـ"مَمْ" و "زاريادريس" متشابهان إلى حد بعيد، فإن كان "زاريادريس" ابن الآلهة، فإن مَمْ ملك و كانت ولادته نتيجة معجزة، وكذلك فرسه فرس أسطوري. لدى كل منهما صديق بمثابة الأخ، مستعد دائماً لتنفيذ ما يريده، و هناك تشابه بين "زِين" و "أُوداتيس" أيضاً، كلتاهما تنتميان إلى نسب عريق، و ثمة تشابه بين "هومارتيس: " والد "أوداتيس" و بين الأمير" أزين / زين الدين" ،أخي "زين".

و حسب شاريس، فإن أحداث روايته هذه معروفة لدى جميع سكان آسيا الوسطى، بمن فيهم الكرد و الفرس، و هما شعبان آريان، و أنها أول ما ظهرت، ظهرت بين الشعوب الإيرانية. و معروف أن الكرد أحد هذه الشعوب. و أن المصادر الفارسية لا تتحدث عن قصة شبيهة بها في الأدب الفارسي الفولكلوري و المدوَّن على حدٍ سواء. وهي حسب الإيرانلوجي الدانيماركي السابق ذكره، انتقلت من الشرق إلى الغرب[2].

تطلعنا هذه الملحمة على مكانة المرأة في المجتمع الكردي، فلها منزلتها الرفيعة، و هي جميلة، تستحق أن يقطع المرء آلاف الأميال للقائها، و

---

[1] Heman jêder, rû 8-10

[2] Heman jêder, rû 11

هو أمر تطالعنا به كثير من القصص الفولكلورية و الأساطير أيضاً، و لها كلمتها التي لا تُرَدُّ. يَرِد في الملحمة أن اثنتين من بنات الجن حين تَعِدان أختهما الصغرى بأن تُرِياها كلاً من "مَمْ و زِين" تقسمان لها بـ "كلمة المرأة" أنهما ستفيان بوعدهما، تقولان: " كلمتنا كلمة المرأة "[1] ما يعني أن للمرأة مكانة مرموقة في المجتمع، و كلمتها مسموعة. و لا ترى المرأة الكردية، كغيرها في المجتمعات الشرقية، ضيراً في الاختلاط مع الرجال، فلا تحتجب عنهم. لقد ظهرت جموع الفتيات و النساء حاسرات الرؤوس أمام "مَمْ" عند "عين القسطل"[2]، رغم أنه غريب بالنسبة إليهن، و إذ يحين واجب الدفاع عن ثغور البلاد في وجه الغزو الفارسي، يترك "حسن" ضيفه مع أهل بيته،و ينصرف مع أخويه إلى قتال الأعداء[3]. كما أن ثبات "حسن" على موقفه، و تمسُّكَه برأيه، يذكرنا بالقول الدراج الذي يشير إلى عناد شخص ما (كلمته كلمة كردية).

و تطلعنا الملحمة أيضاً على صور للتجارة المزدهرة في مدينة "جزيرة بوتان" عاصمة الإمارة الكردية، فأسواقها مزدهرة، و تجارها يرسلون القوافل إلى مختلف الجهات[4]، و تُقام فيها المزادات الكبيرة[5].

و على الرغم من أن لغة الأرقام و المال هي السائدة في عالم التجارة، فإن كبير التُجَّار حين يستضيف "مَمْ" إلى بيته، و يعرض عليه

---

(1) Heman jêder, rû 46

(2) Heman jêder, rû 138

(3) Heman jêder, rû 185

(4) Heman jêder, rû 76

(5) Heman jêder, rû 83, 84

مساعدته مهما كلفه ذلك من مال[1]، يعبِّر بهذا الموقف عن قيمة من القيم الاجتماعية المتجذرة في المجتمع الكردي و هي احترام الغريب، و إكرام الضيف. ولكن موقف كبير التجَّار يعبِّر في الوقت نفسه عن ثقافة الأغنياء أو البرجوازيين، فهؤلاء يعتقدون أن جميع المشكلات يمكن أن تُحلَّ بالمال ، و لهذا حين يعلم من "مَمْ" أن ما يسعى إليه ربما لا يتحقق بالمال، بل قد يتطلب سفك الدماء، يرشده إلى الأخوة الجلاليين الثلاثة، فهم معروفون بالشهامة و البطولة، وهم وحدهم قادرون على مثل هذه الأمور[2].

إن احترام الغريب و إكرام الضيف، قيمة متأصلة في الشعب الكردي، لا يقتصر على التجار و الأغنياء، بل إن الفقراء و عامة الناس أكثر التزاماً بها، و هذا ما يبديه أحد المارة العابرين حين يلتقيه "مَمْ" و يسأله أن يرشده إلى قصر الأخوة الجلاليين الثلاثة، فهو من ناحية يلوم "مَمْ" لأنه لم يستجب لدعوته إلى بيته، ربما لأنه فقير الحال، و من ناحية أخرى، يطلعنا على عادة متأصلة في سكان مدينة الجزيرة بفقرائهم و أغنيائهم، و العاطلين عن العمل، الذين ربما يفتقرون إلى ما يعيلون به أُسَرَهم، و الذين يَرِدون في الملحمة باسم (العَبَبُوز)،و هي أن إرشاد الغريب إلى بيوت الآخرين يُعتبَر نقيصة في عُرفهم.[3]

يذهب "چيروك نقيس" في مقدمته المسهبة إلى أن وجود (العببوز) في المدن مرحلة تاريخية، مرت بها بعض الدول الأوروبية مثل فرنسا و إنكلترا، خاصة في القرون الرابع عشر و الخامس عشر و السادس

---

(1) Heman jêder, rû, 87, 88

(2) Heman jêder, rû 89, 90

(3) Heman jêder, rû 81, 91

عشر، نتيجة تقدم التجارة و الصناعة، و ضعف الحكومات الاقطاعية، التي اضطرت أن تستغني عن خدمات كثيرين من أولئك الذين كانت تستخدمهم في حروبها، فلجؤوا إلى المدينة بحثاً عن العمل.[1]

و إذا أضفنا إلى ذلك أن عاصمة إمارة بوتان، مدينة "الجزيرة" كانت مركزاً تجارياً، كما مرَّ سابقاً، و كانت لها حكومتها، و على رأسها أميرها، و لها قوانينها، فسوف ندرك أن كردستان كانت تمر في المرحلة نفسها، و تتقدم نحو احتياز الاقطاعية، و لو بخطىً بطيئة، ولكن أطماع أعدائها، و تجزئتها بين دول متعددة، حالت دون ذلك.

---

(1) Heman jêder, rû 32

القيمة الفكرية و الأدبية لهذه الملحمة

كما قلنا سابقاً، إن هذا النص الذي بين أيدي القُرَّاء و الباحثين قد دُوِّن بعد ظهور الملحمة بزمن طويل، و لا بد أنها في مراحل انتقالها شفاهاً، من عصر إلى عصر، و من جيل إلى جيل، تعرَّضت للحذف من جهة و للإضافة من جهة أخرى، حتى انتهت إلينا و هي ترتدي لبوساً إسلامياً، دون أن تفقد سماتها الكردية. حيث أن وجود الأخوة الجلاليين "حسن و تاج الدين و جكو" من جهة، و" بكو" الشرير من جهة أخرى يعكس شيئاً من الفلسفة الدينية الكردية القديمة، التي مفادها الصراع بين الخير و الشر، و انتصار الخير في النهاية بالتعاون بين الإنسان و إله الخير، و التي تدعو إلى "العمل الخيِّر و الكلام الخيِّر و الفكر الخيَّر"، كما مرَّ سابقاً.

تبدو مدينة "الجزيرة " في الملحمة عاصمة إمارة "بوتان" لها أمير هو حاكمها، و حكومة تدير شؤونها، إلا أن سلطة الأمير ضعيفة بالمقارنة مع سلطة أبناء عمه الجلاليين الثلاثة، الذين يقصدهم الناس لحلِّ مشاكلهم:

" إن كان مرادك لا يُحلُّ بالنقود، و قد تسفك دونه الدماء.

فليس لك سوى الأخوة الجلاليين.

حين يقصدهم أحد ما،

يضحون من أجله بالنفس و المال ".[1]

---

[1] Heman jêder, rû 89, 90

نعتقد أن هذا المشهد في الملحمة يترجم إحدى النقاط الجوهرية في الفكر الكردي، و هي عدم انصياعهم للحكم المركزي، و ربما كان هذا الأمر من أهم أسباب عدم وصولهم إلى دولة مستقلة لهم. و لعل هذا يتضح أكثر من خلال وجود ملك لهم في الملحمة هو " ممي آلان "، يمد يده لأحد أمرائهم، هو الأمير "زين الدين " أمير الجزيرة، و يريد مصاهرته من خلال الزواج من شقيقته، و لكن الأمير يرفض. بالإضافة إلى ذلك هناك مشهد آخر، نر ى فيه الأمراء أبناء العمومة متنازعين، غير متكاتفين، و على الرغم من أن أمير إمارة الجزيرة أحد أبناء عمهم، إلا أن المدينة مقسَّمة بينهم إلى ثلاثة أحياء، لا تتجاوز سلطة الأمير الحاكم أحد الأحياء،إلى الحيين الآخرين[1]. ربما انتبه المخيال الشعبي إلى هذا الأمر، إلى نفور الكردي من الحكم المركزي، فعبر عنه بهذه الصورة. أليس الأدب الشعبي هو المرآة التي تنعكس عليها أحوال الشعب و آمال الأمة؟!

تتحدث الملحمة عن خصال يتسم بها الكرد بإجماع الكردولوجيين الذين درسوا مختلف جوانب الحياة السياسية و الاجتماعية الكردية، سلبية كانت أم إيجابية. و لعلنا لا نذهب بعيداً إذا قلنا إن العناد أحد أهم تلك الخصال، و العناد في العقلية الكردية خصلة ذات وجهين، أو لها نوعان، و قد ظهر في الملحمة بكلا النوعين.

سلبي مفاده الجمود و العنجهية و التعنت و عدم المرونة. وقد جسّده في الملحمة بطلها منذ بدايتها، و استمر كذلك حتى نهايتها. لقد أصرَّ على أن يتبع حلمه الذي تراءت له فيه الفتاة " زِين "، و لم تنفع توسُّلات والديه و أعمامه في ثنيه عن المضي إلى بلد بعيد، إلى عالم

---

(1) Heman jêder, rû 76

مجهول لا يعرف عنه، لا هو و لا أبواه و أعمامه، شيئاً، و لم يردعه كون " زِين " مخطوبة لابن عمها، بل أصرَّ على المضي فيما صمم عليه.

و " إيجابي مستظل بالوعي المستنير، و الثبات على الحق."[1] و قد جسّده"حسن" كبير الأخوة الجلاليين. ظهر عناد "حسن " في الملحمة من خلال الثبات على موقفه في تكريم ضيفه " ممي آلان "، ر غم معرفته بأنه قادم إلى الجزيرة من أجل ابنة عمه، خطيبة أخيه، و إجباره على فسخ الخطوبة إكراماً للضيف، و في مواجهته الأمير إكراماً لضيف غريب حل في بيته[2].

و للملحمة قيمة أدبية تتجلى في الوزن و الإيقاع، إذ نرى الجمل أو الأبيات غير متساوية في الوزن، هناك جمل قصيرة، و أخرى طويلة، و قوافيها ليست موحَّدة. طول الجملة أو قِصَرها يعتمد على نَفَس المغني أو الشاعر، بمعنى إن الجملة الشعرية تتبع الجملة الشعورية في الطول و القِصَر، و الهدوء و الصخب، فحين يكون الانفعال هادئاً، ينعكس هذا الهدوء على التعبير، فيأتي هادئاً، و تأتي الجمل طويلة، أما حين يرتفع منسوب الانفعال و يشتد الهيجان، فتأتي الجمل قصيرة و سريعة تعبِّر تعبيراً دقيقاً عن الحالة الشعورية للمغني أو الشاعر.

و في الحقيقة، تتميَّز جميع الملاحم الكردية بهذه الميِّزة، فهي لا تتقيد بوزن معينٍ، و قافية موحدة، و بالتالي لا تلتزم بالأصول الكلاسيكية. إن هذا الشكل الذي انتهجته الملحمة الكردية، قد سبق ما سُمِّي بعد

---

[1] أحمد محمود الخليل: الشخصية الكردية، مرجع سابق، ص 176.

[2] Heman jêder, rû 206

مئات السنين بـ(الشعر الحر)، ما يمكننا القول إن الشاعر الشعبي أو المغني الشعبي الكردي، قد شعر قبل شعراء العصر الحديث بثقل الوزن العروضي و رتابته، و بعدم قدرة هذا الوزن على ترجمة حال الشاعر النفسية و الشعورية ترجمة دقيقةً، و نقلها إلى القُرَّاء.

إن حرص الشاعر أو المغني الشعبي الكردي على صدق عاطفته يتجلَّى أيضاً في مفرداته، فهو حريص على اختيار ألفاظ، أصواتُها تعكس معانيها. فحين يقول مثلاً:

"*Bû şîngeşînga şûran* "

فإن كلمة " شِينكَة شِينگ "و هي بمعنى (الصليل)، تأخذنا إلى جو المعركة،و يمكنها أن تفي بالغرض دون ذكر كلمة (شووران/ السيوف). بمعنى إن صوت الكلمة يؤدي معناها، أو إن معناها يبدو من خلا ل رنين حروفها.

لقد برع الخيال الشعبي في هذه الملحمة، كما في غيرها من الملاحم الكردية، في موضوع الوصف، فالمرء إذ يقرأها أو يستمع إلى المغني، ينبهر أمام وصف البطلة "زِين"، و خاصة حين يصف أصداغها و شعرها المنسدل على كتفيها، أو حين يصف مشاعرها وقد سمعت بوصول "مَمْ" إلى جزيرة بوتان. فبمجرَّد سماعها الخبر، بدأ قلبها يخفق سريعاً صعوداً و هبوطاً كأمواج البحر، و الأماني بدأت تنتعش بعد أن كادت تتلاشى:

"مرة أخرى بدأ القلب يخفق صعوداً و هبوطاً.

كأمواج البحر، واحدة تلو أخرى.

و اشرأبَّت الآلام.

ليست آلام البعد و الفراق.

إنها آلام الشوق للقاء قريب."[1].

لا تقل هذه الملحمة من الناحية الأدبية عن غيرها من الأعمال الأدبية العالمية قيمة، فثمة وجوه شبهٍ كثيرة بينها و بين و "روميو جولييت" للشاعر الإنكليزي الكبير شيكسبير، و خاصة في موضوع الحب، و النهاية المفجعة لأبطالهما "مم و زِين" من جهة و "روميو و جولييت" من جهة أخرى. فقد عانى أبطال الروايتين معاناة شديدة في حبهم، و لم يصلوا إلى النهاية السعيدة، بل انتحر بطلاً شيكسبير, كل منهما ضحى بحياته من أجل الآخر، كما يمكننا أن نقول إن " ممي آلان " لم يمت موتاً طبيعياً، فقد كان يعرف أن الرمانة التي أعطته إياها "زِين" مسمومة، و سوف تودي به، و رغم ذلك أكلها. من هنا يمكن اعتبار موته انتحاراً، و لكن خيال الرواة جعله بتلك الصورة، بتأثير من الثقافة الإسلامية التي تحرِّم الانتحار.

بقي أن نقول إن الشاعر الكردي الكبير أحمد خاني (1650 – 1708) استلهم أحداث هذه الملحمة الفولكلورية، في كتابة ملحمته الشعرية الشهيرة " مَمْ و زِين "، التي ترجمها الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي إلى اللغة العربية مستثنياً من الترجمة مقدمتها التي بلغت مائة و ثمانين بيتاً، عرض فيها خاني أفكاره القومية.

---

[1] Heman jêder, rû 100

الأمثال و الحِكَم

الأمثال الشعبية جزء لا يتجزأ من التراث الشعبي الذي يتناقله أفراد الشعب جيلاً بعد آخر عن طريق الرواية الشفاهية، و هي تتميز عن غيرها من أشكال الأدب الشعبي بقصرها، فالمثل شكلاً عبارة عن جملة أو جملتين على الغالب، و هذا ما يسهل حفظه و سرعة انتشاره و تنقله بين الناس.

إن الأمثال الشعبية، و هي نابعة من صلب التجارب الحياتية، تحمل دلالات اجتماعية و ثقافية عن مظاهر الحياة العامة للمجتمع، و تعكس فلسفة و حكمة الشعب النابعة من الواقع الاجتماعي، و لعلها أقدر أنواع الأدب الشعبي على تصوير الحياة الاجتماعية بما فيها من علاقات و أحداث.

يقول الدكتور محمد توفيق أبو علي:" الأمثال، كغيرها من أشكال أدب الفولكلور، إحدى نتاجات الشعب القديمة، و هي " مرآة الشعوب التي ترتسم فيها تجاربها و صفوة جزء من حضارتها، و تتجلى أهميتها في أن الزمن لا يكدر صفو نقائها إلا نادراً، فتنتقل عبر العصور حاملة معها وشم كل عصر، معبِّرة عنه بصدق، ناقلة آثاره إلى سواه دون تزييف أو تصنُّع"[1].

---

[1] د. محمد توفيق أبو علي: الدكتور محمد توفيق علي: الأمثال العربية و العصر الجاهلي، الطبعة الأولى، دار النفائس، بيروت 1988.، ص 7.

و تشغل الأمثال حيّزاً كبيراً ضمن أدب الفولكلور، لدى مختلف الشعوب، و قد حازت على اهتمام الفولكلوريين جمعاً و دراسة. و كذلك تشغل جانباً واسعاً ضمن أدب الفولكلور الكردي، و حازت على اهتمام الفولكوريين الكرد أضعاف ما حازت أنواع أدب الفولكلور الأخرى، إلا أن هذا الاهتمام انصب على الجَمْع و التسجيل، و لم يتجاوزه إلى الدرس و التحليل إلا لماماً.و تعددت تسميتها، بين "مَتَلوك" بمعنى "المَثَل" و "أقوال الأوائل، و "أقوال القدماء" و أقوال الكِبار" و "حِكَم القدماء"و "حِكَم و أقوال الآباءو الأجداد" و "أقوال الأقدمين"[1]. و قد سلك جميعهم منهجاً واحداً في الجمع و التسجيل و هو الترتيب الأبجدي، ولكن قلة منهم حافظوا على هذا الترتيب ضمن الباب الواحد، و أحدهم فقط هو اسماعيل حقي شاويس، صنَّفها وفق مضامينها إلى (السياسية و الأدبية و الاجتماعية و الاقتصادية و الساخرة)[2].

يرى الباحثان الأخوان أورديخان و جليل جليل أن هذه التسميات التي تتكرر فيها كلمتا (أقوال و القدماء) تبيّن مكانة الآباء و الأجداد لدى الكُرد، و مدى تقديرهم إياهم[3]. و من هنا تقول الحكمة الكردية معبِّرة عن سموّ مكانة الآباء و الأجداد " من لا يستشير كباره يندم"[4].

---

(1) Biner: Bilal Hesen: Pîr û Pendî,çapkirinê ne diyar e, çapa yekem 2012, rû 723

(2) د.عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق، ص66.

(3) Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 723

(4) Heman jêder, rû 437

إن هذه التسميات المتعددة، تلتقي جميعها عند نقطتين اثنتين. أما الأولى، فهي كون الأمثال من نتاج القدماء أو الأوائل. و لكننا لا نستطيع أن ننفي مساهمة المحدثين فيه، إذا ما علمنا أن النتاج الأدبي الشعبي لا يحافظ على صورته الأولى، بل تحدث فيه تغييرات في رحلة مسيرته من عصر إلى آخر، و من راوٍ إلى آخر، بحيث يُضاف إليه شيئ أو يُنقص منه شيئ، و ذلك تبعاً لظروف الزمان و المكان، و خاصة في القصة و الملحمة، أو تُستَبدل بعض المفردات بغيرها، كما في هذا الحكمة الكردية " بيت لا مسمار فيه، لا يُعلَّق فيه معطف". حيث وردت في الصيغة القديمة كلمتا (ميخ) و (قُتُك) بمعنى (مسمار و معطف) على التوالي، بينما استُبدِلت الكلمتان بكلمتيْ (بسمار و جاكيت)في الصيغة الحديثة، و هما في المعنى نفسه. و لعل هذه الظاهرة أوضح ما تكون في أدب الفولكلور الكردي، الذي ظل سنوات طِوالاً ينتقل على الألسن من جيل إلى جيل، و لم يَقيَّض له الجمع و التسجيل إلا مؤخراً. و من هنا يكون لمختلف العصور، و الحديثة بينها أيضاً، في نسج هذا النتاج نصيب.

و أما الثانية، فهي أنها لا تقترب من المعنى اللغوي لكلمة (مَثَل)، باستثناء واحدة منها، و هي (مَتَلوك) التي نعتقد أنها محرَّفة من كلمة (مَثَل) العربية. و هذه الظاهرة تعود، في رأينا، إلى أن المهتمين الكُرد بالأمثال و جمعها و تدوينها لم يعيروا هذه الجانب اللغوي للكلمة اهتماماً يُذكر. و لعل هذا الأمر يعود إلى أنهم ليسوا من اللغويين الذين يتتبعون المفردات، فيُجلون معانيها المتعددة في حالات استخدامها المتعدد في التعبير، ولكن هذا لا يعني أن المشتغلين في أدب الفولكلور الكردي لم ينشغلوا بتعريف الأمثال.

إلا أن انشغالهم هذا لم يكن بالمعنى اللغوي لكلمة (مَثَل)، بل انصب على التعريف الاصطلاحي أو على قيمته الفكرية، فقد أشار الدكتور عزالدين مصطفى رسول إلى أن الأمثال هي "نتاج شعبي قديم. فهي تعادل دائماً عند الشعوب البدائية و البسيطة فلسفة حقيقية و مؤثِّرة عن الأخلاق. فتدخل كل حقيقة و كل أحداث حياة الإنسان، خيرها و شرّها"[1]. أما الباحث روهات آلاكوم، فيقول:" أقوال القدماء مرآة لفلسفة الحياة لدى الكرد، فهي تقدِّم لنا معلومات قيِّمة، و لاسيما عن العلاقات الاجتماعية و الإنسانية في المجتمع الكردي"[2].

و يتفق معه بلال حسن في كون الأمثال مرآة لجميع جوانب حياة الشعوب، ويشير إلى قيمتها الفكرية، فيقول: "أعتقد أن المرء حين يقيِّم شعباً ما، لا بد له من أن يلجأ إلى دراسة تراثه الشعبي، و خاصة إلى أمثاله وحِكَمه"[3]. و قد سبقه علي جعفر في ذلك، إذ قال:" إذا أراد باحث ما أن يبحث في حياة شعب من الشعوب للوصول إلى آفاق تفكيره و فلسفته و عاداته و تقاليده، فعليه أن يدرس أمثاله و حِكَمه"[4].

يحضرنا هنا، و نحن نبحث في تعريف (المثل)، الجهد الكبير الذي بذله الكُتَّاب و المؤلفون و أصحاب المعاجم العرب منذ عصور قديمة في

---

[1] د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق ص 68.

[2] Rohat Alakom: Di folklora kurdî de serdestiyeke jinan, weşanên Nûdem, cihê çapkirinê ne diyar e, çapa yekem,1994 rû 43.

[3] Bilal Hesen: Pend û peng, çapa yekem, Almanya 2008, rû 11.

[4] Elî Cefer: Gotinên pêşiyan, weşanên Xanî, cihê çapkirinê ne diyar e, çapa yekem 2006, rû 3.

تتبُّع معاني هذه الكلمة. فقد وضع المؤلفون كتباً ضخمة في الأمثال، جمعاً و تصنيفاً و شرحاً، كأبي عبيد القاسم بن سلَّام في كتابه "الأمثال السائرة"، إذ يرى أن الأمثال " حكمة العرب في الجاهلية و الإسلام،و بها تعرض كلامها،فتبلغ بها ما حاولت من حاجاتها في المنطق بكناية غير تصريح، فيجتمع لها بذلك ثلاث خلال: إيجاز اللفظ و إصابة المعنى و حسن التشبيه".فالأمثال في هذا التعريف " هي الحكمة الناتجة عن التجربة التي يُعبَّر عنها كناية ، أي بطريقة غير مباشرة.[1].

لسنا في معرض استعراض كتب الأمثال لأولئك المؤلفين العرب القدماء، و لكن لا ضير أن نشير إليها سريعاً، في دلالة على الاهتما م الكبير الذي حظيت بها الأمثال لديهم، فمنهم حمزة الأصبهاني في كتابه " الدُّرة الفاخرة في الأمثال السائرة " و أبو هلال العسكري في كتابه "جمهرة الأمثال"،و الثعالبي في"التمثيل و المحاضرة في الحكم و المناظرة" و الميداني في كتابه " مجمع الأمثال ".

لم يقتصرهذا الاهتمام بالأمثال على المؤلفين القدماء، بل استمرَّ لدى المعاصرين أيضاً. ينقل الدكتور محمد توفيق أبو علي عن أحمد أمين أنه أشار إلى أن المثل يقوم على المشابهة، و" المثل لا يستدعي إحاطة بالعلم و شؤونه،و لا يتطلَّب خيالاً واسعاً و لا بحثاً عميقاً،إنما يتطلب تجربة محلية في شأن من شؤون الحياة "، و ينقل عن طه حسين أنه قال: " و الأمثال بطبيعتها أدب شعبي مضطرب متطوِّر، يصح مقياساً لدرس اللغة، و مقياساً لدرس الجملة القصيرة، كيف تتكوَّن، و مقياساً بنوع خاص لعبث الشعوب بالألفاظ و المعاني"[2].

---

[1] دكتور محمد توفيق أبو علي، مرجع سابق، ص 36.

[2] المرجع نفسه، ص 41، 42.

ولعل مؤلَّفَ ممدوح حقي " المثل المقارن " الصادر عام (1973) أحد أحدث المؤلفات العربية في هذا الميدان، حيث يقارن مجموعة كبيرة من الأمثال العربية بنظائرها الانكليزية. و يعرض تعريفاً للمثل يقول: المثل الجيد ما كان فيه التشبيه حيّاً متحركاً تنطبق فيه الحال التي نشأ عنها المثل على الواقعة التي يُراد تمثيلها انطباقاً إلَا يكن كلياً، فهو قريب منها...... و في الكناية يكمن سرُّ المثل: وهو أسلوب من الكلام يدور على المعنى من بابه الخلفي، ليفاجئه أو يرمز إليه من بعيد رمزاً لطيفاً يشير إليه إشارة خفية فيعرّيه "، و يشير إلى أن الإيجاز و السرعة و التلميح و الموسيقى السمعية هي سمات مميّزة للمثل[1].

و يقترب المثل في محتواه من الحكمة، ولكن لا يمكن لأيّ منهما أن يحلَّ محل الآخر. فالمثل قد لا يعطي هدفاً أو معنى واضحاً، فلا يمكن التوصل إليه مباشرة، و الحكمة قد تعطي نتيجة أو معنى بصورة مباشرة، مثل: "لا يُطبخ رأسان كبيران في قِدْرٍ واحدةٍ"[2]. و قد لا تعطي الحكمة المقصودَ منها مباشرة، بل لا بد من التمعُّن فيها للوصول إلى النتيجة أو المقصود منها[3]. مثل "الرأس السليم لا يحتاج مخدة"[4]، التي يُفهم منها أنها تحثُّ على الاعتماد على الذات، و الاستغناء ما أمكن عن طلب المساعدة من الآخرين.

---

(1) المرجع نفسه، ص 41.

(2) Bilal Hesen: Pend û Peng, rû 96. Û pîr û Pendî, navê weşanxanê û cihê çapê ne diyar in, çapa yekem 2012, rû 190.

(3) د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي. مرجع سابق، ص 68، 69.

(4) Bilal Hesen: Pend û Peng, rû 245. Û Pîr û pendî, rû 560

و قد تأتي الأمثال نتيجة شكل فولكلوري آخر، فربما حادثة حدثت، أو واقعة ما وقعت، و انتشرت قصتها بين الناس، ثم قال امرء حكيم قولاً، في إشارة إلى تلك الحادثة، فصار هذا القول حكمة، أو مثلاً، و انتشر بين الناس، منتقلاً من جيل إلى جيل، و من عصر إلى عصر. و قد تُنسى القصة، و يبقى المثل دارجاً على الألسن. إن أغلب القصص أو الحكايات التي جمعها علي جعفر تحت اسم"كلمة الكردي كلمةٌ " أثمرت حكمة أو مثلاً.

نخرج من التسميات و التعريفات السابقة، التي وضعها المشتغلون في حقل التراث الشعبي، عرباً كانوا أم كرداً، إلى أن "المثل "قول سائر"، يُقال في موقف ما، و يُتمثَّل به في مواقف مشابهة. أي أنه خلاصة "تجربة سابقة يمكن إسقاطها على تجربة جديدة"[1] و تعريف المثل كقول سائر، يعني أنه عبارة أو جملة قصيرة، و قد يكون المثل جملتين مسجوعتين لهما إيقاع وجرس موسيقي، مما يسهِّل حفظه و تنقُّله، و سرعة ذيوعه و انتشاره بين الناس، و كثيراً ما يُستخدَم في الحديث أو الكتابة لتأكيد فكرة و توطيدها. و الأمثال تعكس نظرة مجتمعاتها و فلسفتها تجاه الحياة.

---

[1] د. محمد توفيق أبوعلي: مرجع سابق، ص 42.

مضامين الأمثال و الحِكَم

إن الأمثال، كما مرّ سابقاً، خلاصة تجارب الشعوب، و مرآة تعكس حياتها بحلوها و مرِّها، بقيمها و أخلاقها، بعاداتها و تقاليدها، بطبيعتها و بيئتها، و تعبِّر عن طرق تفكيرها، و أساليبها في مواجهة ما يعترض حياتها، و تفاعلها مع هذه الحياة. و أغلب الأمثال الكردية تتضمن المضامين التالية:

قيم الشجاعة و الفروسية:

يقول الدكتور أحمد محمود الخليل:" القيم من أهم المداخل إلى معرفة الأمم، و كي تستكشف شخصية أمة ما، ابحث عن قيمها..... و قيم الأمم ليست ترفاً و لا عبثاً، إنها تجليات تفصح بها الأمم عن هويتها، و هي ضوابط تبدعها الأمم لتحقيق الوجود الأفضل، و هي منارات تسترشد بها الأمم في مسيرة التاريخ البشري. و ليس هذا فحسب، و إنما القيم مكوِّن أساسي من مكونات الوعي الكلياني للأمة، و بنية جوهرية من بنى ضميرها الجمعي"[1].

إن الحياة في الجبال التي تشكِّل القسم الأكبر من طبيعة كردستان بأجزائها الأربعة،علمت الإنسان الكردي أن يثمِّن الشجاعة و الشهامة و الفروسية،و يدعو إليها. و قد انعكس ذلك في الأمثال و الحكم

[1] د. أحمد محمود الخليل: الشخصية الكوردية، مرجع سابق، ص 99.

الكردية بوضوح كبير، فثمة مثل يقول: "ليكن المرء ديك يومٍ، لا دجاجة مائة سنة"[1]، و يتكرر هذا المعنى في مثل آخر يقول: "ليكن المرء ديكاً، وليعش يوماً أو نصف يوم" [2]، و ثمة آخر يقول: " ليكن المرء أسد يوم، لا ثعلب سنة"[3]. ونرى في مثل كردي آخر تقييماً عالياً للشجاع " ليكن المرء قتيل أسد، لا أسير ثعلب"[4]، و بجانب تقييم الشجاع في مثل آخر،نجد فيه أيضاً سخرية مُرَّة من الجبان" الشجاع يموت مرة، بينما الجبان يموت آلاف المرات"[5] .و بالإضافة إلى الدعوة إلى الشجاعة و تثمينها،نرى في هذا التعبير البسيط،حباً شديداً للحرية و دعوة إليها، و نرى فيه اعتزازاً بالنفس، و كبرياء و صوناً للكرامة، و غير ذلك من القيم النبيلة. و لا غرو في ذلك، فالكردي مازال يناضل منذ مئات السنين من أجل الحرية و العيش الكريم إلى جانب جيرانه من الشعوب الأخرى.

إن قيمة الشجاعة تُقترن دائماً بقيمة الكرم، فهما قيمتان متلازمتان، و كيف لا و الشجاع إذ يقتحم الصِّعاب، يجود بحياته؟! و من يجود بحياته، يسترخص كل شيئ. و من موقف الشجاعة و الفروسية، يغدو الكرم خصلة متأصلة في الكردي، فثمة في الأمثال الكردية عدد كبير يصف كرم الضيافة لدى الكرد، أو يدعو إليها "ضيف أحدهم هو ضيف القرية كلها"[6]. إنه مثل يعكس احترام الضيف ليس من قِبَل المُضيف فحسب، بل إن القرية بكاملها تخص ذلك الضيف بمزيد

---

(1) Bilal Hesen:Pîr û pendî, rû 77
(2) Heman jêder, û heman rûpel
(3) Heman jêder, rû 78
(4) Bilal Hesen: Pend û Peng, rû 47
(5) Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 437
(6) Nûredîn Baksî: Gotinên mezinan, çapa yekem, çapxana Han, Berlîn 2013, rû 50.

من الاحترام و حسن الاستقبال. و يرى الكُرد أن الضيف حين يحلُّ على أحد، إنما يأتي رزقه معه، و لهذا قالوا:" يأتي الضيف، و رزقه معه"[1]. و يرى بعض الأمثال الكردية أن كرم الضيافة ليس خصلة أو قيمة مكتسبة، بل قيمة متأصلة في المرء، إذ يقول أحدها " بعض اللبن و رغيف خبز ليسا ذا قيمة، و لكن هذا ليس من شيم أيّ كان"[2]، مما يعني أن كرم الضيافة في المجتمع الكردي ليست قيمة عابرة، و إنما هي أحد أنماط الحياة. و من هنا يفتخر الكردي، إذ يرى أبناءه متسامحين مضيافين، حتى و إن كان الضيف أحد الأعداء يقبل عليهم، فيكرمونه و يتنازلون له عن مطالبته بما لهم عليه من دماء. ففي إحدى القصص الشعبية، نرى أحد الآباء حين يلمح من بعيد قاتل ابنه قادماً نحو بيته، ينادي ابنه الآخر كي يهدئه، و يخفف عنه، فيقول الابن لأبيه: "ذاك هو قاتل أخي قادم إلينا، و ليس من الشهامةأن ننتقم منه و نقتله"،فيرد عليه الأب قائلاً : "إنما ناديتك لهذا"[3]. و في هذه الخصلة يقول باسيلي نيكيتين: "إن الكردي حسب آراء معظم الباحثين، يحترم الضيف، و يحمي من يلجأ إليه".[4]

يسرد باسيلي نيكيتين حدثاً حقيقياً، فيقول: " قُبض على أحد اللصوص الذي كان يعبث بالأمن و الاستقرار في إمارة بوتان، فحكم عليه بالإعدام و الحرق، و كان الأمير حاضراً و قت تنفيذ الحكم، فسأله: هل تعرف يا "آلو " أنك في أسوأ وضع يمكن للمرء أن يجد نفسه فيه؟. اتجه آلو نحو الأمير، و قال له: كلا يا أميري! هناك وضع

---

[1] Nûredîn Baksî: Heman jêde, rû 48

[2] Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 48

[3] Hawar, hej 51.Dîmeşq 1942

[4] باسيلي نيكيتين: الكرد مرجع سابق، ص 135.

أسوأ من هذا بكثير، و هو أن يبعث الله لك ضيفاً كريماً، و لا تجد شيئاً لتقدمه له، فتنظر مع زوجتك إلى أرجلكما خافضي الرأس. عندما سمع الأمير هذا الجواب من آلو عفا عن الرجال الذين كانوا معه، و لكن آلو لم يستطع البقاء بسبب الحروق التي أصابت جسمه"[1] .

ثمة أمثال تدعو إلى عدم مقابلة الإحسان بالسوء " لا ترمِ الحجارة في النبع الذي شربتَ منه"[2]. يظهر هذا المثل صورة رائعة لقيم الوفاء و العرفان بالجميل في المجتمع الكردي. و ثمة أمثال أخرى تدعو إلى هذا الخلق النبيل، فتحض المرء على فعل الخير دون انتظار مكافأة أو بديل " اعمل الخير، و ارْمِه في النهر"[3]، و تلح على التمسك به "لا تنس فعل الخير، و لا تلزم الصمت تجاه الأفعال السيئة"[4]. و من هنا يرسم الكُرد صورة رائعة للفداء و الإيثار و التضحية من أجل الآخرين في هذا المثل " السراج لا يضيئ نفسه"[5]. ربما نجد في أمثال الشعوب المجاورة ما يجعل الإنسان المتفاني و المضحي شمعة تذوب من أجل الآخرين، أما الأمثال الكردية، فتزيد عليها، و تجعل منه سراجاً مضيئا دائماً، ينير الدرب للآخرين، دون أن يستفيد من هذا الضوء و الإنارة. و قد أشار إلى هذه القيم الصحفي المصري نبيل زكي إذ قال " الكردي يحب النبل و الشهامة، بسيط و صادق في معاملاته

---

(1) المرجع نفسه، ص 149

(2) Bilal Hesen: Pend û peng, rû 162. Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 350.
Bêwar Diyadînî: Gotinên pêşiyan, çapa yekem J&J, Istangul 2011, rû 27

(3) Bilal Hesen: Pend û Peng, rû 238. Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 540

(4) Bilal Hesen: Pend û peng, rû 238. Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 540

(5) (5) Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 126

و علاقاته، شجاع مخلص يعرف الوفاء و الاعتراف بالجميل. كريم و مضياف، و يثور ضد كل قسر أو إكراه [1].

و هذا ما يجعل الكردي يميل إلى السلم، و يكره الحرب و القتال، فالمثل يقول "الحرب كريهة"[2]. و هذا الكره ليس نتيجة خوف أو جبن، بل هو خلق متأصل في الفكر الكردي، فالكردي لا يحب القتال و سفك الدماء، بل يميل إلى السلم و الهدوء و الطمأنينة، و تتجلَّى دعوته إلى السلم في الأمثال واضحة، إذ يقول أحدها " الدنيا وردة، شُمَّها، ثم دعها للآخرين"[3]، و ثمة مثل يقول "كن شجاعاً /مقاتلاً، و لكن لا تدعُ إلى القتال"[4] و هناك مثل آخر يقول "أهلاً بالحرب حين تقتحم باب الدار"[5]. فالكردي لا يقاتل إلا دفاعاً عن النفس. يظهر الكُرد من خلال هذه الأمثال مسالمين لا يعتدون على الآخرين، و لكن إذا ما وقعت الواقعة رغماً عنهم، فإنهم يقتحمون ساحتها دون خوف أو وجل.

إن ميل الكردي إلى السلم يدفعه إلى الالتزام بآداب الحديث، و إلى اختيار الكلمات اللائقة بالآخر المتحدَّث إليه. و هو يرى أن الكلمة الطيبة، علاوة على أنها تخلق لدى الآخر انطباعاً جيداً، فإنها تؤدي إلى المراد بأسرع مما يفعله الصراخ و الهيجان الذي قد يؤدي إلى عكس ما هو مبتغى. و لهذا يقول الكرد "إن الكلمة الطيبة يمكنها أن تسحب

---

(1) نبيل زكي: الأكراد، مطبوعات كتاب اليوم، القاهرة 1991، نسخة إلكترونية، ص 19.

(2) Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 575

(3) Heman jêder, rû, 176

(4) Heman jêder, rû 576

(5) Heman jêder, rû 575

الثعبان من جحره"[1]، و يقولون أيضاً " ثمة كلمات من ذهب، و أخرى تقطر سُمَاً"[2].

و هذه القيم تدفع الكردي إلى أن يكره الانتهازية و الانتهازيين، لأن هؤلاء يظهرون بوجوه متعددة تبعاً لمصالحهم، فالمثل يقول " أرضه على راحتيه، يضعها أينما أمطرت"[3]، و آخر يقول " ينصب خيمته حيثما تمطر"[4].

و تبعاً لذلك، لا ينظر الكردي إلى الأمور و حوادث الحياة بسذاجة، بل يربط الأحداث بأسبابها " الماء متعكر من منبعه"[5]، ما يعنى أن لكل حادث سبب، و الأسباب تؤدي إلى النتائج. بمعنى إن الكردي ينظر بتعقُّل إلى منابع الأمور و الحوادث، و قد علمته تجارب الحياة ألا ينخدع بالمظاهر،ويعيد الأمور إلى جذورها و منابعها،إذ ليس في الحياة الاجتماعية و الاقتصادية ظاهرة دون أساس و أسباب[6]، فالمثل يقول "ينبت العشب على جذوره"[7]. يمكننا أن ننظر إلى هذا المثل من زاوية أخرى، فنراه يعبِّر عن التمسك بالأصول، فمن لا ماضي له، لا حاضر له، و إن الحاضر يُبنى على الماضي.

و رغم ما أصاب الكرد من ظلم، و انهالت عليهم من مصائب، فهم يبدون متفائلين، و لا يقطعون الأمل بإشرق شمس يوم جديد، ينتهي

---

(1) Bilal Hesen: Pend û peng, rû 126

(2) Heman jêder, rû 127

(3) Heman jêder, rû 102

(4) Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 31

(5) Heman jêder, rû19

(6) د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق، ص 104.

(7) Bilal Hesen: Pend û peng, rû 123

فيه الظلم، و تسود فيه الحرية ، إذ يقولون " لا يبقى العشب تحت الحجر"[1].

الاعتزاز بالنفس:

الاعتزاز بالنفس أو بالذات هو الشعور باحترام النفس و قدراتها، و الحرص على الكرامة، و إحساس الفرد بقيمته دون الانزلاق نحو النرجسية.

يبدو الكردي من خلال الأمثال و الحِكَم شديد الحرص على كرامته، و من هنا يذهب مثل كردي إلى القول: "الحجر ثقيل في مكانه"[2] في إشارة إلى سموِّ كرامة المرء على أرضه، و في وطنه، فالكرامة المجروحة في وطنها، لا تُحفَظ و لا تضمَّد جراحها في أوطان الآخرين، بل ربما تزداد جراحها، فـ"الحجر إن تدحرج من مكانه تفتَّت قِطَعاً صغيرة"[3]، كذلك الكرامة يمكن أن تُهان في غير وطنها، ومن هنا نرى الحِكَم و الأمثال الكردية تثمِّن الوطن تثميناً عالياً "الشام سُكَّر، ولكن الوطن أحلى"[4]. إن هذه الحكمة علاوة على ما فيها من دعوة إلى التمسك بالأرض و الوطن،و الاعتزاز بموطن الآباء و الأجداد، فإن ما في صياغتها باللغة الكردية من سجع محبب، يزيد من جمالها الفني، و يساعد

---

(1) Heman jêder û heman rûpel

(2) Arif Hiso, rû 60. Bêwar Diyadînî, rû 29. Bilal Hesen: pîr û pend, rû 372

(3) Bilal Hesen: Pend û peng, rû 172. Û Pîr û pendî, rû 37. Nûredîn Baksî: Heman jêder, rû 45.

(4) Bêwar Diyadînî: Heman jêder, rû 40. Arif Hiso: Heman jêder, 97, Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 573.

على سهولة حفظها و سرعة انتقالها بين الناس. (شام شَكِرَةْ، ولاتْ شِيرينْتِرَةْ).

„ Şam şekir e, Welat şîrîntir e“

و الاعتزاز بالنفس دون الانزلاق نحو النرجسية، يخلق شخصية سوية و هادئة مؤمنة بقدراتها، تتمتع بسلوك رزين و إيجابي في مختلف المواقف،و تقدِّر الآخرين،و لا تتعالى عليهم، فـ"مهما طرت عالياً، تسقط واطئاً"[1]. لقد أشار إلى هذه الخصلة مقترنة بالوفاء عدد كبير من الكردولوجيين، منهم على سبيل المثال أحد الرحَّالة الفرنسيين، الذي ينقل عنه باسيلي نيكيتين: " رغم قساوة الكُرد، إنهم يتمتعون باعتزاز كبير بالنفس، و يتقيدون كلياً بعهودهم ".[2]

لم يعتد الكرد على الآخرين، وعلى الرغم من أن حروباً كثيرة فُرِضَت عليهم، التزموا جانب الدفاع عن أنفسهم، و لم يميلو ا إلى الانتقام أو الثأر، بل تجلَّت فلسفتهم في هذا الميدان في ضرورة أخذ الحيطة و الحذر "احترق فمه بالحليب، فصار ينفخ في اللبن المروَّب"[3]، وجنحوا دائماً إلى السلم. و قد تجلَّى ذلك في حكمة عقلائهم، إذ قالوا: "لا يُغسَل الدم بالدم"[4]. إن هذه الحكمة بقدرما فيها من الدعوة إلى السلم، فيها بالقدر نفسه، و ربما أكثر، رفض العصبية القبلية و العرقية أيضاً.

---

(1) Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 611

(2) باسيلي نيكيتين: الكرد، مرجع سابق، ص 134.

(3) Bilal Hesen: Pîr ûpendî, rû 155. Arif Hiso, rû 32

(4) Çiya Mazî: Heman jêder, rû 199. Nûredîn Baksî: Heman jêder, rû 63. Bêwar Diyadînî: Heman jêder,, rû 43

تتجلى القيمة المعنوية و الفكرية لهذه الحكمة و غيرها من مثل " "نهاية الاقتتال عداوةٌ، و نهاية العداوة ندمٌ"[1]. في أنها قيلت في تلك العصور القديمة التي كانت العصبية القبيلة تدفع إلى إراقة الدماء لأتفه الأسباب. و انطلاقاً من هذه الفلسفة، تدعو الأمثال الكردية، بجانب الاعتزاز بالنفس، إلى التواضع "اسأل العلماء مهما كنت عالماً"[2]. فالتواضع لا يجرح كرامة المرء، بل يزيده احتراماً لدى الآخرين. تلح الأمثال الكردية على التواضع، فالكرد يقولون " لا ورد بلا شوك، و لا جميلة بلا نواقص"[3]، و يقولون " لا لحم بلا عظام"[4]، و يقولون أيضاً "إن صرت أميراً، فلا تنس نفسك"[5]. و لعل هذه القيم تمنع الاعتزاز بالنفس من الانزلاق نحو النرجسية المقيتة.

ثم إن الاعتزاز بالنفس لا يكون من فراغ، بل لا بد أن تدعمه أعمال و إنجازات و قيم نبيلة،و إلا، فإن الكرد ي يسخر ممن ليس فيه خصال تستحق هذا الاعتزاز،و مع ذلك يعتد بنفسه، و في هذه الحالة يُضرب هذا المثل " لا يقول أحد إن لبنه حامض"[6].

لقد لفتت هذه القيمة النبيلة أنظار جميع الكردولوجيين، فأشاروا إليها في معرض دراساتهم عن الكرد. يقول نبيل زكي عن الكردي إنه: " يعتز بكرامته و يلتزم تماماً بعهوده"[7].

---

(1) Bilal Hesen: Pend û peng, rû 77. Û Pîr û pendî, rû 139

(2) Bilal Hesen: Pend û peng, rû 71

(3) Heman jêder, rû 127

(4) Heman jêder, rû 124

(5) Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 125

(6) Bilal Hesen: Pend û peng, r 170

(7) نبيل زكي: الأكراد، مرجع سابق، ص 19.

إن الاعتزاز بالنفس يدفع الكردي إل أن يقرن القول بالفعل، و ينظر إلى من يقول و لا يفعل نظرة احتقار، و في هذا يقول المثل"من يقول و يفعل رجلٌ،ومن لا يقول و يفعل أسدٌ،و من يقول و لا يفعل حمارٌ "[1].

العمل:

تمثِّل الأمثال عند الشعوب جميعاً ثمار الخبرة و التجربة الطويلة في الحياة. و قد علَّمت الحياةُ الكرديَّ في جباله و قراه أن العمل يحفظ له كرامته، و يقيه مذلة السؤال، و لهذا يثمن الكردي العمل عالياً، إذ يقول المثل: "العمل مروءة و غنى، و البطالة فقر و ذل"[2]. إن ورود كلمة (الذل) في هذا المثل ليدل على أن قائله أراد أن يتوجه به إلى مشاعر الإنسان، و ينفِّره من البطالة، فالنفوس الأبية تأبى المهانة، و ترفضها بقدر هذا الإباء.و من هنا يحث هذه المثل المرء على العمل"من ينتظر طعام الآخرين، فسوف يبقى جائعاً"[3]، و بقدر ما في هذا المثل من تثمين للعمل و احترام له، و انتقاد التواكل، فيه بالقدر نفسه، بل ربما أكثر، تقريع للعاطل عن العمل.

إن تثمين العمل إلى حدّ تقريع العاطل عنه، يتضمن دعوة إلى الاعتماد على النفس، و رفض التواكل، فثمة مثل آخر يقول في المعنى نفسه: " فارس خيل الآخرين راجلٌ دائماً "[4]، في دلالة على وجوب البحث عن عمل والقيام به، فتغدو مثل هذه الأمثال منهجاً في ميدان

---

(1) Bilal Hesen: Pend û peng , rû 173

(2) Heman jêder, rû 164

(3) Heman jêder , rû 67

(4) Heman jêder , rû 248

الحياة، ودليلاً على وجوب اعتماد الإنسان على نفسه، فما يعمله المرء بنفسه لنفسه قد لا يعمله له والداه، كما يقول المثل الكردي " ما تفعله لك يداك، لا يفعله لك والداك "[1].

هذا المثل يضع المرء مباشرة في مواجهة ذاته، و يدعوه إلى أن يسعى بنفسه إلى إيجادما يمكن أن يحتاجه، دون أن ينتظر الآخرين يقدمون له المساعدة، ذلك لأنه قد لا يجد من يساعده دائماً، فيبقى ضعيفاً غير قادر على تدبير أموره بنفسه. وما ينطبق على الأفراد، ينطبق على المجتمعات والشعوب و الأمم أيضاً.

و يمضي أحد الأمثال في تقريع العاطل عن العمل، فيقول عنه: " بيطري الكلاب"[2]،وعن تسكُّعه من غير عمل،يقول مثل آخر: " يقيس الطرق"[3]، و يذهب المثل في هذا السبيل محرضاً على بذل الجهد و المثابرة في العمل، إذ يقول "اليد المجهَدة على البطن الشبعان"[4]. و مثل آخر يدفع المرء نحو العمل متسلحاً بالأمل "منك الحركة، ومن الله البركة"[5]. ترد في النص الكردي كلمتا (الحركة) و (البركة) العربيتان، في دلالة على أنها من نتاج ما بعد التواصل الكردي العربي،وهناك مثل آخر يقول: "اربط حمارك جيداً، و دع الأمر لله"[6]، و هو مثل يدعو إلى الحرص في العمل و إتقانه، و يذكرنا في الوقت نفسه بالحديث النبوي "اعقلها و توكَّل"، مما يعني أنه من نتاج ما

---

(1) Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 212

(2) Bilal Hesen: Pend û peng, rû 112. Û pîr û pendî, rû 223

(3) Bilal Hesen: Pend û peng, rû 114. Û Pîr û pendî, rû 224

(4) Bilal Hesen: Pend û peng, rû 83

(5) Nûredîn Baksî: Heman jêder, rû 40

(6) Bilal Hesen: Pend û peng, rû 169

بعد انتشار الإسلام بين الكرد. و لعل هذا الكمَّ الهائل من الأمثال يوفِّر للمؤرخين الكرد مادة غنية، يبحثون من خلالها في بدايات هذا التواصل الذي نتج عنه تشابهٌ في كثير من الأمثال الكردية و العربية، و لربما نجد في تراث الشعوب الأخرى، خاصة المجاورة، مثل هذا التشابه، في دلالة على تشابه تجارب الشعوب. يقول مثل كردي: "الغنمة (الشاة) برجلها، و المعزاة برجلها"[1]، هذا المثل يذكَرنا بالمثل العربي الذي يقول: "كل شاة برجلها تُناط"، و ثمة مثل كردي آخر يقول: "الذئب لا يغيِّر جلده"[2]، نسمع صداه في الحكمة العربية "الطبع يغلب التطبُّع"، و ثمة أمثال مشتركة بين الكرد و العرب، ليس في معانيها فحسب، بل بألفظها أيضاً كالمثل القائل: "اليد الواحدة لا تصفِّق"[3]، الذي يرد في العربية بالألفاظ ذاتها. سنتحدث عن هذا التماثل في غير هذا الموضع.

و يرى الكردي أن العمل خير من كثرة الكلام " تكلم قليلاً، و اعمل كثيراً "[4]. وثمة مثل يدعو، بما فيه من الفكاهة، إلى الاهتمام الكبير بالأرض و حرثها "احرث الأرض جيداً في العمق، و لا تُجهد الثيران"[5]. إن هذا المثل و غيره مما ترد فيه مفردات زراعية و أسماء الحيوانات من بقر و ثور و ماعز و غنم و كلاب و حصان، بالإضافة إلى ورود كلمة (الراعي) في بعض الأمثال، لهي دلالات على أنها ضاربة في القِدَم، ومن

---

(1) Bêwar Diyadînî: Heman jêder, rû 33. Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 474

(2) çiya Mazî: Heman jêder, rû 195. Bilal Hesen: pend û peng, rû 128

(3) Arif Hiso: Heman jêder, rû 32. Bêwar Diyadînî: Heman jêder, rû 14.
Bilal Hesen: Pîr û pengî, rû 151.

(4) Bilal Hesen: Pend û peng: rû 166

(5) Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 317. Elî Cefer: Gotinên pêşiyan, rû 61

نتاج عهود تدجين الحيوان والرعي و الزراعة، من المراحل التاريخية المبكرة.

مكانة المرأة:

و للمرأة مكانتها في الفولكلور الكردي عامة، و تتحدث عنها الأمثال و الحِكَم، فتمنحها المكانة اللائقة بها، و تمدحها قائلة: " المرأة عمود البيت"[1]، و حكمة أخرى تقول: "المرأة نبع الحياة"[2]. إن سموَّ مكانة المرأة في المجتمع الكردي يظهر من خلال عادة متعارف عليها. قد يحدث أن يتقاتل طرفان في قرية واحدة، و تسود بينهما القطيعة و العداوة، فإن نساء كلا الطرفين يتواصلن دون أي تضييق عليهن أو منعهن من التواصل، و حين تتقاتل عشيرتان أو قبيلتان، تقتحم امرأة ما ساحة القتال بشجاعة نادرة، و ترمي منديل رأسها على الأرض بين المتقاتلين، و تصرخ فيهم، فيتوقف القتال مهما كان شديداً و دامياً، و مهما كانت أعداد الضحايا من الطرفين[3]. يتردد صدى هذه العادة السامية في الأمثال الكردية، إذ يقول أحدها: "تدخل المرأة بين الدماء، فيتوقف القتال"[4].

---

(1) Bêwar Diyadînî: Heman jêder,, rû 27. Arif Hiso, rû 52. Bilal Hesen: Pend û peng, rû 159.

(2) Bilal Hesen: Pend û Peng, rû 158. Û Pîr û pendî, rû 341

(3) Mela Mehmûd Bayezîdî: Adat û rusûmatnameê Ekradiye,lêkolîn Jan Dost, çapa yekem, Îstanbul 2010, rû 54, 58.

(4) Ordîxan û Celîlê Celîl: Zargotina Kurda, beş 2, çapa yekem, çapxaneya Naûka, Moskva 1978, rû 378.

إذا كان هذا المثل يؤكد مكانة المرأة في المجتمع الكردي، و يشير إلى شجاعتها، فإن أمثالاً أخرى تُظهر لنا افتخار المجتمع الكردي بشجاعتها، مثلما نجد في هذا المثل "الأسد أسد، ذكراً كان أم أنثى" (لبوة)[1]. بالإضافة إلى القيمة المعنوية و الفكرية لهذا المثل، نجد في صيغته اللغوية الكردية سجعاً شاعرياً محبباً، يزيد من عذوبة وقعه على الأذن، و يمنحه سرعة الحفظ و الانتقال على الألسن، كما أن هذا المثل، يدل بنقاء لغته و مفرداته و خلوها من مفردات اللغات الأخرى، على أنه قيل في مرحلة زمنية سابقة على تواصل الكرد و جيرانهم من العرب و الأتراك. والفرس(شيرْ شيرَةْ، چةْ ميَةْ، چةْ نيرَةْ) .
(Şêr şêr e, çi mê ye çi nêr e)

و لعل قيمة المرأة و مكانتها تتجليان أوضح ما يكون في المثل القائل " اليتيم من ماتت أمه، لا من مات أبوه"[2]. و من هنا يمكن القول إن المجتمع الكردي لا ينظر إلى المرأة نظرة دونية، بل يراها شريكة كاملة الشراكة في بناء الأسرة و إدارتها، كما يقول هذا المثل " المرأة هي الجانب الداخلي لجدارالبيت، و الرجل جانبه الخارجي"[3]، بل يمكن الذهاب أكثر من هذا، إلى أن دور المرأة فيما يتعلق بتنظيم شؤون الأسرة يفوق دور الرجل، ذلك إذا اعتقدنا أن تنظيم شؤون الأسرة يبدأ من الداخل،من داخل البيت،و المثل السابق الذي ذكرناه " المرأة عمود البيت "،الذي يأتي بصيغة أخرى "المرأة أساس البيت"[4]، يؤكد

---

[1] Arif Hiso: Heman jêder, rû 97. Nûredîn Baksî, 58. Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 579. Elî Cefer: Gotinên pêsiyan, rû105.

[2] Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 437

[3] Bilal Hesen: Pend û peng, rû 159

[4] Bilal Hesen: Pend û peng, rû 343

دور المرأة في الأسرة، فهي التي تتحمل العبء الأكبر في تربية الأطفال، و تنظيم شؤون الأسرة، و هذا ما يؤكده قول الكرد في هذا المثل أيضاً "بناء الأسرة في أيدي النساء "[1]، و كذلك في مثل آخر " المرأة هي من تبني الأسرة "[2]، و هذا ما يلقي على عاتقها مسؤولية إدارة البيت و الأسرة. كما أن المجتمع الكردي في إحدى مراحل تطوره كان ينسب المواليد إلى الأم، ثمة مثل يقول " المواليد للأم، لا للأب "[3]، و في معرض تقدير الأم وانتساب المواليد إليها، يقول الكرد " الأم هي من هزَّت السرير، و هي من أرضعت "[4]، و يقولون أيضاً " على أكتاف الأمهات يكبر الأطفال "[5]، و نحن نجد هذا التقليد، أي انتساب المواليد إلى الأم، سارياً حتى في هذه العصور الحديثة و لو على نطاق ضيق، إذ لا نعدم في الحياة الاجتماعية الكردية، في بعض مناطق كردستان، وجود من يُعرف باسم أمه، فيقال (فلان بن فلانة). و في هذا الصدد يقول باسيلي نيكيتين "مما ينبغي ذكره بهذا الصدد وجود عرف كردي يسمح بأن يُطلق على الولد اسم والدته التي لم يتمكن زوجها من مضاهاتها في جرأتها و إقدامها و قدرتها على القتال "[6].

و إذا تذكرنا أن علم النفس يؤكد على أهمية مرحلة الطفولة و خطرها في حياة الإنسان، عندئذ ندرك قيمة دور المرأة و تأثيرها في

---

(1) Rohat Alakom:Di folklora kurdî de serdestiyeke jinan.Weşanên Nûdem, çapa yekem 1994, rû 46.

(2) Heman jêder û heman rûpel

(3) Heman jêder, rû 47

(4) Heman jêder û heman rûpel

(5) Heman Jeder û heman rûpel

(6) باسيلي نيكيتين: الكرد، مرجع سابق، ص 174.

التكوين النفسي للإنسان و بناء الأسرة و المجتمع. و الكرد يؤكدون على دوام تأثير ما يتلقاه المرء في طفولته، فيقولون " من الرضاعة إلى الكهولة "[1]. و يلحُّ المثل الذي أوردناه سابقاً " المرأة نبع الحياة "على إبراز هذا الدور و قيمته، حيث نرى من خلاله أن المجتمع الكردي يعلي من شأن المرأة ليس في الأسرة فحسب، بل على مستوى الكون كله، فهي التي تمنح الحياة الاستمرار من خلال الولادة، و هي المربية الأولى من خلال أمومتها. و لهذا قيل " المرأة التي تهز السرير بيمناها، تهز الدنيا بيسراها".

لا تقف هذه الشراكة التي أشرنا إليها عند الدور التربوي و الاجتماعي للمرأة، بل هي شراكة في الجانب الاقتصادي أيضاً، و قد أشارت الأمثال إلى ذلك بكلمات بسيطة "الرجل فيضان و المرأة بحيرة"[2].

يمكن النظر إلى هذا المثل من زاويتين، إحداهما اقتصادية، تذهب إلى أن الرجل يعمل و يكسب، و ينتهي هذا الكسب المادي إلى المرأة التي تدير شؤون البيت، و تنظِّم اقتصاده و نفقاته، على اعتبار أن الرجل في المجتمعات قديماً كان هو الذي يعمل من أجل كسب القوت، و المرأة كانت تدير شؤون البيت، و لا زلت أذكر حين كنت طفلاً، كان أحد جيراننا يعمل و يشقى، بينما كانت زوجته تنفق كثيراً، فكانت نسوة القرية يرددن على سمعها هذا المثل الذي لم نكن نفهم مغزاه نحن الأطفال حينذاك. و الزاوية الأخرى اجتماعية نفسية، فالرجل الزوج حين يثور و يغضب، تعمل المرأة الزوجة على امتصاص ثورته و تهدئه.

---

(1) Bilal Hesen: Pîr û pendî, û 336

(2) Bilal Hesen: Pend û peng, rû 188

و قد لاحظ كل من كتب عن الكرد شيئاً هذه المكانة الرفيعة للمرأة في المجتمع الكردي، و منهم على سبيل المثال نبيل زكي إذ قال " الكردي مشهور باحترامه الشديد للنساء، و معاملته الممتازة للمرأة، فهو يميل إلى الاكتفاء بزوجة واحدة،و لا يتزوج ثانية إلا نادراً، و لا يقيم حريماً، و لا يضيق على زوجته، ويراها تتصف بنفس الصفات و المؤهلات التي يتصف هو بها. و لذلك تتمتع المرأة الكردية بقدر كبير من الحرية، و بسلطة واسعة، فالمرأة الكردية تستقبل الزوار في غياب زوجها، و تتولى الإشراف على استضافتهم، و تتحدث إليهم، و لا تستر وجهها، و تتولى إدارة المنزل.و عند تناول الطعام،فإن سيدة المنزل هي التي تعطي إشارة البدء، و هي جريئة، و تتمتع بمكانة عالية في المجتمع الكردي، و بسيطرة هائلة داخل الأسرة "[1].

و هذه فتاة أرمنية "بيعت من قِبَل رجال جندرمة أتراك مكلفين بنقلها إلى المنفى، لشاب كردي، تروي قصتها، فتبين مدى الاحترام الذي تحظى به المرأة في المجتمع الكردي، فتقول: ماذا كنت في الواقع بالنسبة لهذا الكردي؟ أم؟ ضيفة؟ لماذا اشتراني؟ إن لدى هذا الإنسان البدائي شعوراً عميقاً بالنبل الفطري. إنه ضنين تجربته و لا يفرط بأدنى جزء منها. لم يكن في بيته نساء، فمن أين هذا الاحترام الذي يكنه للمرأة ...... لقد أحببت هذا الرجل،و أخذني من يدي و راح يدور معي بتؤدة حول النار.تلك هي العادة الجارية لهم. فعندما تتزوج فتاة، تودع منزل والديها بهذه الطريقة. و بعد لحظات استدعاني مع مربيتي إلى ساحة المنزل حيث كان قد جمع مائة رأس من الغنم و خمسة جواميس و سرجاً جديداً، و أوقفنا هناك، و قال لنا: كان من

---

[1] نبيل زكي: الأكراد، مرجع سابق، ص 19، 20 و 34.

الواجب علي أن أقدم لوالدك ثمن الزواج (ربما تقصد المهر)، و لهذا فإني أقدم هذه الأشياء لمربيتك التي رافقتك إلى هنا. كان ينظر إلي بفرح ظاهر. و بطبيعة الحال لم يكن أحد ما قد أرغمه على القيام بهذا العمل،و لكنه كان يريد أن يظهر للجميع أنه لا يحتفظ بهذه المرأة الغريبة في خيمته لمتعة رخيصة، و إنما اتخذ مني زوجة شرعية حتى يحترمني الجميع، فشعرت بتأثر شديد. و بعد مضيَ أسبوع سمعت أصوات وقع أقدام و ثغاء حملان خارج الخيمة. فخرجت لأرى ما يحدث، فأخذ يترقبني، ثم قال: كان يجب أن تعودي إلى أهلك بعد العرس، ليقدموا لك البقر و الفرس و المعزى كما هي العادة، لتصبح مواليدها ملكاً لك. تلك هي تقاليدنا، و أنا لا أريد أن تكوني أفقر من غيرك من النسوة. لذلك فإنني أقدمها لك بنفسي.

و مرَّت الأيام، و رزقت طفلاً أخذ ينمو بيننا. كان لا يتكلم كلمة كردية واحدة، و كأنه أرمني صغير، و لم يبد والده أيَ تذمُّر من ذلك، و لكنه قال لي ذات يوم: لقِّنيه على الأقل كلمة "بابا". لم أحقق له رغبته. إن هذه السعادة ما تزال قائمة بيننا منذ زواجنا"[1].

الموت و الخلود:

بالإضافة إلى كل ما تقدَّم، فقد شغل الموت و الخلود جانباً كبيراً من تفكير الكردي. و الحقيقة إن "الموت من أكبر الظواهر التي استحوزت على التفكير الإنساني في كل مكان و زمان"[2]، و "قد أقلقت هذه

---

[1] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

[2] حسين العودات: الموت في الديانات الشرقية، الطبعة الثانية، الأهالي للطبع و النشر و التوزيع، دمشق 1992، ص 12-13.

الظاهرة الإنسان البدائي و البشرية جمعاء حتى هذا العصر، "لأنه لم يستطع فهم كنهه و لا التغلب عليه"[(1)].و من هنا أطالت الديانات القديمة و التوحيدية و كذلك الفلسفة الوقوف عندها، و جميعها، و إن تباينت آراؤها حول ما بعد الموت، فقد اتفقت على أن الموت قدر لا رادَّ له.

إن البحث في ما ذهبت إليه تلك الديانات و الفلسفة في هذا الميدان، ليس من أهداف هذه الدراسة، لذلك ندعها جانباً، و نبحث هذه الحقيقة في الأمثال و الحِكَم الكردية،و هي تأتي فيها بتعبيرات مختلفة، فـ"الدنيا لا تخلو من الموت"[(2)]، في إشارة واضحة إلى حتمية الموت، و هي حتمية يؤكدها مثل آخر "الموت لباس لا بد أن يرتديه الجميع"[(3)]. إن الإنسان يخاف من الموت وترتعد فرائصه، لأن الموت انتقال من واقع معلوم إلى واقع مجهول، كما يقول حسين العودات. من هنا يمكننا القول إن المثل السابق، إذ يشبه الموت باللباس، فإنه ربما يرمي إلى أن يهدِّئ من روع الإنسان و يقلل من خوفه من الموت.

وتبرز حكمة أخرى عدم تمييز الموت بين الكبير و الصغير "حين يأتي الموت لا يسأل إن كان المرء صغيراً أو كبيراً"[(4)]،و هو يأتي دون استئذان " حين يأتي الأجل لا يستأذن "[(5)]. و الموت هو الفعل الوحيد الذي يزيل

---

(1) المرجع نفسه، ص 13.

(2) Dr. Haciyê Cindî: Mesele û xeberokên cimaeta Kurda, çapa yekem, rû , rû 394.

(3) Dr. Haciyê Cindî: Heman jêder, rû 395.

(4) Dr. Haciyê Cindî: Heman jêder û heman rûpel

(5) Bilal Hesen: Pend û peng, rû 78

الفوارق بين الناس، الذين جهد كثيرون منهم أن يضعوا حدوداً بين الأفراد من حيث الفقر والغنى "الموت يساوي بين البشر"[1].

أما ما بعد الموت، فقد اختلفت فيه الأديان القديمة و الفلسفات، و خابت مساعي "جلجامش" عن الوصول إلى الخلود، والفكر الإسلامي إذ ينفي الخلود في هذه الدنيا، فهو يراه في الدنيا الآخرة. أما الفكر الكردي متمثلاً في الحِكَم و الأمثال، فيرى إمكانية الخلود في هذه الدنيا، ولكنه ليس خلوداً بيولوجياً، بل هو ما يمكن أن نسميه (الخلود الاجتماعي) و في هذا يقول الكرد: " يموت المرء و يبقى اسمه "[2]، و يأتي هذا المعنى في مثل آخر " يذوب الثلج و يبقى الجبل، يموت المرء و يبقى الاسم"[3].و الوصول إلى هذا النوع من الخلود ليس سهلاً، بل الطريق إليه، محفوف بالصعوبات و يتطلَّب المزيد من الجهد و العمل و الانجازات التي تسجلها ذاكرة الأجيال.

---

(1) Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 460. Elî Cefer: Gotinên pêşiyan, rû 84.

Ordîxan û Celîl Celîl: Zargotina Kurda, beş 2,rû 381.

(2) Arif Hiso: Heman jêder, rû 43. Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 229.

Bêwar Diyadînî: Heman jêder, rû 20.

(3) Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 38

الأمثال مادة للدراسات الاجتماعية و التاريخية

تقدم الأمثال للمؤرخ و لعالم الاجتماع مادة ثرَّة لدراسة مراحل تطور المجتمعات و الأحداث الكبيرة،أو التحولات الكبرى في حياتها، و لدراسة عاداتها و تقاليدها. هناك أمثال كثيرة كتلك التى أشرنا إليها سابقاً، و منها قول الكرد أيضاً "في الحراثة يُعرف الثور الجيد، و في الحديث يُعرف المرء الجيد"[1]، تدل على أنها قيلت في مرحلة تاريخية معينة هي مرحلة الزراعة.

و قد مرَّ سابقاً، إن ورود مفردات زراعية، و أسماء بعض الحيوانات في بعض الأمثال ليدل على أنها أمثال قيلت في أزمنة ضاربة في القدم، وهي من نتاج عهدَيْ تدجين الحيوان والرعي و الزراعة، من المراحل التاريخية المبكرة، و هما عهدان متقاربان زمنياً.

و من المعروف أن الزراعة تكون في مناطق الاستقرار، أي في الأرياف، مما يعني أن مثل هذه الأمثال قد قيلت في عهد الاستقرار. و من خلال الأمثال نستطيع أن نرصد تطور الحياة الاجتماعية تدريجياً من الريف إلى المدنية و الحضارة، فقد ذُكِرت مثلاً كلمة "الحراثة" في الأمثال، و هي مفردة تدل على الزراعة، و من الطبيعي أن تولد بعض الصناعات البسيطة من رحم الحياة الريفية الزراعية، فلحراثة الأرض أدواتها و إنتاجها، و هذه الأدوات بحد ذاتها هي نتاج صناعي، و إن كان بدائياً، كما لابد من وجود الطواحين مثلاً لصناعة الخبز، و التخبيز من مظاهر ما بعد ظهور الزراعة. و قد مرت كلمة (الطاحون /

---

[1] Bilal Hesen: Pîr û pendÎ, rû 233

آش) في أمثال كثيرة، و هذه مرحلة أكثر تقدماً في حياة الريف، ففي الحياة الزراعية الريفية تنمو بذرة الصناعة بشكل بدائي و بسيط، و تتطورتدريجياً، حيث يسير المجتمع نحو الصناعة.

و ترد في الأمثال الكردية كلمات تدل على البيع و الشراء كما في هذا المثل "يبيع العطار مما عنده"[1]. رغم أن هذا المثل يُقال لمن يتفوّه بكلمات غير مهذَّبة، و يترفَّع سامعه عن الرد عليه بمثل كلامه، فإنه يشير إلى مرحلة متقدمة في تطور المجتمع الكردي، و هو يتقدم خطوة أخرى نحو المدنية، باعتبار أن التجارة من سمات المجتمع المديني، و يشير أيضاً إلى (النقود) باعتبارها وسيلة للبيع و الشراء.

ثمة أمثلة يرد فيها اسم مصر " بالصبر أصبح أمير مصر"[2]، مما يشير إلى تواصل بين الكرد و المصريين. و قد أشار بعض المؤرخين إلى علاقة المصاهرة بين الميتّانيين، و هم من الجيل الثاني من أسلاف الكرد، و بين فراعنة مصر. يقول الدكتور أحمد محمود الخليل " أقام ملوك ميتّاني و فراعنة مصر علاقات تحالف و مصاهرة بين المملكتين، و تزوَّج بعض فراعنة مصر من أميرات ميتَانيات "[3].

---

[1] Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 201

كلمة (عطار) ترد في اللغة الكردية بلفظها العربي، ولكنها لا تعني صانع أو بائع عطور، بل تعني البائع المتجول في القرى، و ليس من الضروري أن تكون العطور ضمن بضاعته.

[2] Bilal Hesen: Pîr û Pendî, rû 553

[3] الشخصية الكردية، مرجع سابق، ص 37. و هو يستند في هذا على كل من جرنوت فيلهلم في كتابه (الحوريون)، و جين بوترو و آخرين في (الشرق الأدنى، الحضارات المبكرة)، و جمال أحمد رشيد في (ظهور الكرد في التاريخ/ج2) و عبدالحميد زايد في (الشرق الخالد).

ثمة أمثال كثيرة تدل على أنها قيلت في مرحلة تحوُّل الكرد إلى الإسلام، كذلك المثل الذي ذكرناه سابقاً " اربط حمارك جيداً و دع الأمر لله" و الذي يذكرنا بالحديث الشريف " اعقلها و توكَّل"، و هناك مثل آخر يقول "إنما يحلو أذان محمد جهاراً". إن هذا المثل يقال في باب الشجاعة و الجرأة، و كما هو واضح إنه مقتبس من القصة الشهيرة التي تُروى عن عمر بن الخطاب، و هي إعلان الأذان جهراً بعد أن كان سراً[1].

---

[1] د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق، ص 86.

النسيج الفني للأمثال

اللغة من أهم عناصر صياغة الأمثال، و تمتاز بالسهولة و البساطة، و هي أقرب ما تكون إلى اللغة العامية، و هي تأتي على مستويين اثنين، في المستوى الأول تأتي اللغة كردية نقية و صافية، مما يدل على قِدَم الأمثال، و على أنها قيلت في زمن لم تكن اللغة الكردية قد اختلطت بغيرها من اللغات و خاصة المجاورة. كما يبدو ذلك من خلال هذا المثل الذي أوردناه في غير هذا الوضع، "الأسد أسد، ذكراً كان أم أنثى/لبوة"

„Şêr şêr e, çi mê ye çi nêr e“

و تكون هذه الأمثال أمثلة رائعة عن جمال اللغة الكردية النقية المقتبسة من الشعب، و هي تجري بسلاسة كما في المثل الذي ورد سابقاً : "احرث جيداً في العمق و لا تجهد الثيران "، حيث يأتي في اللغة الكردية:

„Hûr bajo, kûr bajo, ga ne êşîn“

أما في المستوى الثاني، فتختلط ألفاظ من اللغات المجاورة مع الأمثال الكردية، و خاصة اللغات العربية و التركية و الفارسية. و هذا ما يدل على أن هذه الأمثال قيلت في زمن حدث فيه تواصل بين الكرد و جيرانهم من العرب و الترك و الفرس، مثلما وجدنا ورود كلمتيْ (حركة و بركة) العربيتين في أحد الأمثال التي وردت سابقاً.

و بالتالي يستطيع الباحث أن يميِّز حداثة المثل من قِدَمه من خلال دراسة لغته، و النظر في ألفاظه. كما يمكن تمييز الصيغتين القديمة و الحديثة في المثل نفسه.

و من حيث الأسلوب يأتي التعبير في الأمثال في جمل قصيرة، و أكثرها تكون مسجوعة، كما في المثالين السابقين و في المثل الذي يقول " بـ سَبْري / بوو ميري مسْري"،(بالصبر صار أمير مصر).

„Bi sebrê / bû mîrê Misrê“

تتألف جملة هذا المثل من فاصلتين مسجوعتين، فينتج عن السجع إيقاع موسيقي محبب، مما يجعل وقع المثل على الأذن سلساً و جميلاً، ويسهل حفظه و انتقاله.

الغناء

أعتقد أننا لا نجانب الصواب إن قلنا يُعتبر الغناء أحد أقدم أنواع أدب الفولكلور لدى كافة الشعوب، و قد تشكل دندنات الأم، و هي تهز سرير طفلها، أول ظهور له، ثم تطور ليشغل جانباً هاماً من الشعر العاطفي و الغنائي.

الغناء الكردي أقدم أنواع أدب الفلكلور، فهو من الفنون القديمة قدم الانسان في جبال كردستان. ولعل أغاني الرعاة هي الأقدم عمراً من أغاني سكان القرى الزراعية التي ظهرت فيما بعد. ويعتقد البعض أن الأغنية أو التراتيل الدينية هي الأقدم في المجتمع، و مع ذلك فإن كل هذه الاغاني والتراتيل الشعبية تعكس المشاعر والأحاسيس والعواطف.

و يغلب الغناءَ الفولكلوري الطابعُ الجماعي، ولكن علماء الفولكلور يميِّزون بين نوعين أو شكلين لهذا الغناء، نوع يُغنَّى منفرداً، و تشكل أغاني الرعاة أبرز مثال له، حيث يغني الراعي و هو يسرح مع قطيعه في الجبال و المراعي. و حتى هذا النوع، حسب الدكتور عزالدين مصطفى رسول، لا يخلو من الطابع الجماعي أيضاً، فالراعي "لا يغني لنفسه وحيداً، بل إن مشاعره و أحاسيسه بما حوله، بل حواره مع

قطيعه يدخل في صلب نصوص أغانيه"[1]. و يندرج في هذا النوع الفردي من الأغاني غناء الملاحم الكردية.
إن أغلب الملاحم الكردية، بطولية كانت أم عاطفية، تُغنَّى منفرداً في السهرات الليلية، و لاسيما في ليالي الشتاء الطويلة، حيث كان الناس يجتمعون تحت خيمة، أو في بيت أحدهم، و يستمعون إلى المغني الذي يندمج كلياً مع الملحمة، فيمثل حركات البطل، مقاتلاً كان أم عاشقاً، بإيماءات من جسده، و نبرات صوته، و ملامح وجهه، و أهات يصدرها مع الغناء تصوِّر حال العشاق و المحبين، و قد أشار الدكتور أحمد محمود الخليل إلى شيئ من ذلك إذ قال: "....تتدفق العبارات من بين شفتيه (شفتي المغني)،لا يخطئ فيها و لا يتعثر، و يندفع صوته متهدِّجاً عالياً مسرعاً تارة، و يتباطأ هادئاً تارة أخرى، و رغم غلبة الوقار على المغني الكردي حينما يغني، حتى لكأنه يؤدّي طقساً دينياً مقدساً، فإنه لا يتمالك نفسه من الاندماج في أحداث الأغنية، فيتمايل يمنة و يسرة، و يلوِّح بيده من جهة إلى أخرى"[2].
و تُغنَّى هذه الملاحم، و لاسيما العاطفية منها في حفلات الأعراس، التي تُقام في ساحة واسعة و مفتوحة، ينتظم الناس في حلقة الرقص الدائرية أو نصف الدائرية، التي تُسمّى في اللغة الكردية بـ (الگو ڤند)، يتحركون بخطوات بطيئة خلف الراقص الأول الذي يكون في المقدمة و يقود الحلقة، و ليس من الضروري أن يكون رجلاً دائماً، بل تطلعنا ملحمة "عَيْشا إيبي"على فتاة تقود حلقة الرقص[3]. أما المغني الشعبي،

---

[1] د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق، ص 124.

[2] د. أحمد محمود الخليل: الشخصية الكردية، مرجع سابق، ص 242.

[3] Dr. Husên Hebeş: Destanin ji helbestvaniya gelêrî kurdî, =

فيأخذ مكانه في الحلقة، غير بعيد عن المقدمة، و يغني بعض المقاطع من إحدى الملاحم، و الملفت للنظر أنه كلما بدأ بغناء أحد المقاطع، ينقطع قائد الحلقة عن الرقص، و تصبح حركة الحلقة أكثر بطأً، فينصرف الجميع إلى الإصغاء إلى المغني حريصين على ألَّا تفوتهم كلماتها.

لقد خلَّد بعض الأغاني الفردية، الملحمية و شبه الملحمية، بطولات كردية، و شخصيات مناضلة، كان لها دورها الكبير في نضال الكرد ضد الغزاة و المحتلين، و لعل أغنية "ولاتو"، بمعنى "يا وطن!" تُعتَبر من الأغاني المشهورة بين الكرد، و خاصة في منطقة جبل الكرد / عفرين. تصور هذه الأغنية،كما قلنا سابقاً، نضال الكرد بقيادة الشيخ سعيد بيران ضد الكمالية التركية، و تندِّد بالأعمال الوحشية التي ارتكبتها تلك القوات ضد الكرد من قتل و نفي و إعدام.

هناك أغان أخرى تسمَّى أغاني (الگوڤند)، أي الدبكة أو حلقة الرقص على إيقاع الطبل و الزرنا (اثنتان من أدوات الموسيقى الكردية)، و يشترك فيها الرجال و النساء معاً. و أغلب هذه الأغاني تعبير عن مشاعر عاطفية تشكو لوعة الفراق أو حباً من طرف واحد. هذه الأغاني تغنَّى في حفلات الأعراس منفرداً و جماعياً أيضاً. ففي الحالة الثانية، يغني أحد المشاركين في الگوڤند، بيتاً أو سطراً منها، فيردده الآخرون بعده إلى أن تنتهي الأغنية. و حين يبدأ المغني بالغناء يتوقف ضارب الطبل و عازف الزرنا عن العزف، كي يسمع كل من في الكوڤند، و لئلا يحدث خلل أو تداخل في الأصوات.

= jêdera berê, rû 83 – 108. Celîlê Celîl: Zargotina Kurdên Sûriyê, , rû 215 - 220.

إن الغناء المرافق لحلقة الرقص يشكل عبئاً إضافياً على المشاركات و المشاركين في الحلقة، فهو يتطلب الرشاقة و خفة الحركة، انسجاماً مع إيقاعها السريع، و يتوجب عليهم أن يوفِّقوا بين إيقاعها و بين حركات الرقص، و هذا ما لا يوفَّق فيه أيٌّ كان، فتراهم يغادرون الحلقة، و خاصة البدناء منهم، و يتركونها لمن يجيد الرقص المرافق للغناء. حقاً تبدو حلقة الرقص هنا لوحة جميلة، قوامها وحدة الحركة و الصوت، على إيقاع ضرب الأرجل بالأرض. من أمثلته:

"هذه الحنطية، هذه السمراء،

قتلتني عيونها الحوراء.

على رأسها وشاح موصلي.

تلبس ثوباً وردي اللون.

التفتُّ إليها، ناديتُها ثلاثاً.

التفتت، و رمقتني بنظرة.

أشارت بعينها المكحَّلة.

شفتاها سكريتان.

أهفو إلى تقبيلها.

لن أترك السمراء،

حتى الممات، لن أترك السمراء"[(1)].

و النوع الثاني هو الغناء الجماعي الذي يؤدَّى من قِبَل مجموعة من الناس، و حسب باسيلي نيكيتين إن "أكثر الأغاني الكردية يؤديها الكرد بصورة جماعية على شكل فِرَق متناوبة"[(2)].

---

(1) Celîlê Celîl: Zargotina Kurdên Sûriyê, jêdera berê, rû 1989, rû 309.

(2) باسيلي نيكيتين، المرجع نفسه، ص 226.

و قد أبدى الباحث الأرمني خاچاتور آبوڤيان(1805- 1848) إعجابه بالغناء الكردي، فقال: "تطورت القصائد الشعبية الكردية كثيراً، و بلغت حدود الكمال....إن كل كردي، رجلاً كان أو امرأة، شاعر بفطرته"[1]. أما الكردولوجي لايارد (1817- 1894)، فقد أبدى إعجابه بالغناء الجماعي، و هو يستمع إلى مجموعة من الكرد الأيزيديين وهم يغنون على ضريح (الشيخ آدي / هادي)، فوصف المشهد بأنه كان "احتفالياً حزيناً"و قال: "لم أسمع طيلة حياتي غناء أبعث على الحزن، و ألصق في الوقت نفسه بالقلب، من ذلك الغناء. لقد كانت أنغام المزمار تمتزج بعذوبة مع أصوات النساء و الرجال، التي كانت تتوقف بين حين و آخر، لتترك المجال للصناجات و الطبول"[2].

إن ما يصفه لايارد هو نوع من الغناء الديني، الذي يؤدَّى بصورة جماعية، و هو في الوقت نفسه يشكل محموراً آخر يضاف إلى المحاور الخمسة للأغنية الكردية،حسب الدكتور أحمد محمود الخليل، إذ قال: "ثمة خمسة محاور تشكِّل بنية الأغنية الكردية: العشق الصوفي للطبيعة، و المزاج الرومانسي و الهموم الذاتية و لاسيما الحب، و الصراعات البينية القبلية، و الصراعات الخارجية ضد الذهنية الامبراطورية الغازية"[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص 226-227 .

[2] المرجع نفسه، ص 227.

[3] د.احمد محمود الخليل: الشخصية الكردية، مرجع سابق، ص 240.

"تتسم الأغنية الدينية بخصوصية تامة، تحتِّم دراستُها العودةَ إلى نوع العبادة في كل دين، بل في كل مذهب و طريقة، كما تحتِّم مقارنة الأغنية الدينية مع هدف العبادة أيضاَ[1].

و تندرج أغاني الحصاد و تجميع البيادر و أغاني العمل ضمن الغناء الجماعي، حيث يغني الحصادون معاً إحدى الأغنيات، و الملاحظ أن هذه الأغنيات تتناسق في كلماتها و ألحانها مع حركات الجسم، فتساعده، وتزيح عن كاهل الحصادين ثقل العمل، و هي أغان قصيرة لا تتجاوز مقطعين أو ثلاثة مقاطع قصيرة، لأنها تُغنَّى مع استمرار العمل، و ليس في أوقات الراحة.

إن أكثر أنواع الغناء الكردي انتشاراً هو (اللاووك)، وهو حسب باسيلي نيكيتين "أفضل مثال لفهم قوة الفن الشعري الكردي و أسلوبه"[2]. اللاووك أشعار غنائية قصيرة، يجري الحديث فيها عن الأماني و الأحلام التي يتبادلها العاشقان فيما بينهما عندما يفترقان، و يضج أحياناً بكلمات إيروتيكية. أغنية " لاوكي مَتيني"[3] مثال رائع عن هذا النوع من الغناء، تعبر الفتاة فيها عن غضبها تجاه كل من يتحدث بالسوء عن حبيبين، و يعمل للتفريق بينهما،و تدعو عليهم بقطع النسل، و عندما تخاطب محبوبها، تدعوه إلى التمتع بصدرها و نهديها اللذين مذاقهما أحلى من عسل سيرت[4].

---

[1] د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق،ص 124.

[2] باسيلي نيكيتين: المرجع نفسه، ص 412.

[3] Celîlê Celîl: Heman jêder, rû 261, 263

[4] سيرت إحدى مدن كردستان تركيا (شمال كردستان).

هذا النوع من الغناء يسمَّى (حيرانوك) أيضاً، و هو من أغاني الشباب، الفتيان و الفتيات، و أغلبه من نتاج المرأة، يدور مضمونه حول ما يعانيه العشَّاق و العاشقات من جرَّاء البعاد و الفراق، و ليست ثمة مناسبة خاصة يُغنَّى فيها الحيرانوك، بل يُغنَّى في كل الأوقات و المناسبات، في الأعراس و في الزيارات، في أوقات العمل، مختلف الأعمال، و خاصة أثناء حَلْب المواشي، إذ تغنيه الحلَّابات كثيراً.

تظهر الفتيات في هذا النوع من الغناء عشقهن دون أي إحساس بالحرج، مما يعني أن المرأة في المجتمع الكردي تتمتع بقدر كبير من الحرية، عكس مثيلاتها في المجتمعات الشرقية المجاورة. هذه إحداهن يتهيَّأ حبيبها للسفر بعيداً، فتخاطبه في أغنية قائلة:

"لاوكو![1] اسمي حواء.

من أجلك كحَّلت العيون الحوراء.

تعال في ليلة من الليالي.

لك وحدك أذنت لتلمس صدري و نهديَّ.

فداك أنا يا حبيبي! لا تنسني!

انقش اسمي على خاتمك.

إذا سافرت إلى بلاد غريبة.

تملَّ بين الحين و الآخر في اسمي.

ستذهب أنت، فكيف أكون بعدك؟!

سأصير طيراً، أطير في الهواء.

---

[1] لاوُك. تعني الولد أو الفتى، و حرف الواو في آخرها يفيد النداء. الفتاة الكردية تنادي حبيبها في الأغاني بهذا النداء الذي يفيد التصغير تحبباً، تعبيراً عن مدى تعلقها به، و أحياناً تناديه (لاوكي من)، و (من) ضمير للمفرد،يفيد التملُّك.

في منتصف الليل أحطُّ على صدرك"[1].

و هذه أخرى تدعو حبيبها إلى الهرب معاً، فتقول في الأغنية:

"أيها المجنون! ترحل؟ و أنا أبقى هنا وحيدة؟

لمن أبوح بآلامي و أحزاني؟

قلت لك مراراً: تعال اخطفني.

خذني إلى القبائل و العشائر.

و إن لم يكن، فخذني إلى ديار الكفَّار"[2].

ثمة بعض هذا النوع من الأغاني يكون حواراً بين العاشقين، كلاهما يعبِّر عن مشاعره تجاه الآخر، و على مرأى و مسمع الناس، و إذا كان ثمة مانع اجتماعي أو اقتصادي يحول دون زواجهما، فلا يترددان في اختيار الهرب معاً سبيلاً لتجاوز تلك العوائق. أغنية " گلي".و (گلي تعني وردة، وهي اسم الفتاة)، تجسِّد هذا النوع الحواري:

ينادي الفتى: "گلي! گلي! يا باقة الريحان و القرنفل!

تجيبه الفتاة: أنا وردة، وردة صفراء.

أنا باقة ريحانٍ، و لست نَفَلاً.

أنا حبيبة الشاب الأسمر.

الفتى: گلي! گلي! ها قد حلَّ علينا الليل!

ضعي يدك في يدي!

ليخطف أحدنا الآخر.

الفتاة: أنا وردة، وردة حمراء.

---

(1) Ebdulkerîm Surûş: Gilî û gazindên evîndaran. Weşanên Nûbihar, çapa yekem, Istanbul 2016, rû 87.

(2) Ebdulkerîm Surûş: Heman jêder,rû 128

في حديقة الرب الأعلى.
أنا حبيبة الفتى ذي الشارب الأحمر"[1].

إن استخدام كلمة (الخطف) هنا، يكون تجنياً كبيراً على العاشقَيْن، و لعل الأمثل أن نستخدم كلمة (الهرب)، لأنهما يهربان معاً بإرادتيهما، حين يصطدم حبهما بأي عائق. يسترخص العشاق الكرد، فتياناً و فتيات، كما نراهم في أغاني الحب، كل شيئ في سبيل الظفر بالمحبوب. الأغنية الشبه ملحمية "جمبلي ابن أمير حكاري و بنَفْشا نارين"[2] يصلح مثالاً لهذا الهروب الإرادي. في هذه الأغنية، يتنكّر جمبلي، و هو ابن أمير، في زيّ راعٍ، يرعى ماشية درويش آغا التسعيني، زعيم إحدى العشائر، لكي يتسنَّى له رؤية محبوبته التي قتل هذا التسعيني أباها و أخوتها الثلاثة، و تزوجها قسراً و هي في الرابعة عشرة من عمرها، بهذا التنكُّر التقيا و هربا معاً بإرادتيهما. إلى جانب قصه الحب، تصور هذه الأغنية الشبه ملحمية قتالاً عنيفاً بين "جمبلي" و بعض رجاله من جهة و بين "درويش آغاً" و المئات من رجاله.

لماذا التنكُّر في زيّ الراعي، و لَعِبُ دوره؟. إن المغني الكردي يبدو مطلعاً جيداً على العادات الكردية، فهو يعرف أن الراعي أكثر الناس اختلاطاً بالنساء، و اختلاطه بهنَّ لا يثير الشكوك، لأنه هو مَن يُحضِر الأغنام واحدة تلو أخرى للمرأة الحلَّابة، و يمسك برأسها ريثما تنهي الحلَّابة الحلْب، فيتركها ليُحضِر أخرى غيرها، و هنا تُتاح فرصة اللقاء للمحبوبين بعيداً عن أعين الرقباء.

---

(1) Celîlê Celîl .Heman Jêder, rû 313

(2) Ordîxan û Celîlê Celîl: Heman jêder, cild 1, rû 177 – 189

ثمة في الغناء الكردي نوع من الأغاني يسمونها (دوورك). و هو عبارة عن بضعة أسطر، و أكثرها لا يتجاوز أربعة أسطر. هذا النوع من الغناء قليلاً ما يُغنَّى في حلقات (الگوڤند). و من هذه القلة واحدة مما جمعه صالح حيدو، وهي طويلة إلى حدّ ما، و تدور حول حب فتاة اسمها "شاري" و فتى لم يُذكَر اسمه فيها:

"شاري الجميلة لي، لي أنا وحدي.

شاري الجميلة، ذات الحسب و النسب، حبيبتي أنا وحدي.

لم تغب عن عيني، لا في الليل و لا في النهار.

هي الجميلة حبيبتي أنا وحدي.

إنها وردة ربيعية.

شاري الجميلة لي أنا وحدي

أنت قمر ليلي. أنت الجميلة لي أنا وحدي"[1].

إذا رافق الگوڤَندَ غناءُ الـ(دوورك)، فعندئذٍ تتباطؤ حركة الرقص مفسحةً المجال للآخرين كي يسمعوا جيداً، و يردِّدوا ما يغنيه المغني. هذا الـ(گوڤَند) حسب ملا محمود بايزيدي يُسمَّى (بِيرَتَ)[2]. أما من حيث المضمون، فإن مثالنا السابق يتحدث عن تعلُّق المحِبِّ بمحبوبته التي تعادل الدنيا وما فيها في نظره، فهي الجميلة، تسمو بجمالها على كل الفتيات الأخريات، و لا يريد المحِبُّ من الدنيا شيئاً سوى أن تكون له تلك الفتاة التي استحوذت على كل مشاعره.

إلا أن الـ(دوورك) أكثرما يُغنَّى أثناء إحضار العروس من بيت ذويها إلى بيت عريسها، و هي تعبِّر في أكثر الأحيان عن فكرة ما، قد تكون

---

(1) Çiya Mazî: Heman jêder, rû 63

(2) M. M. Bayezîdî: Heman jêder, rû 114

مدحاً، و قد تكون ذماً، و يدور موضوعها حول العروس أو العريس أو الحماة،أو الحم أو المدينة التي يقيم فيها العروسان أو غير ذلك. و الفتيات أو النساء هن أكثر من يغنين هذا النوع من الغناء.

جرت العادة أن يذهب جمعٌ من الناس، أقرباء و أصدقاء العريس، نساءً و رجالاً، فتياتٍ و فتياناً، لإحضار العروس من بيت ذويها. في هذه الأثناء، تُعقد حلقة الدبكة في ساحة دار والدها، ريثما تُخرِج بعض النسوة العروس. و يرافق الغناء هذه الدبكة أحياناً، فتخاطب إحدى الأغاني العروس:

"قامتكِ قلعة، حوصرت ثلاث سنوات.

و في الرابعة أخذناك من أبيك"[1].

يبدو أن ذلك الأب كان عنيداً يرفض تزويج ابنته ممن يحبها، ولكن إصرار الحبيبين، طوال ثلاث سنوات، غلب عناده.

و إذ يسير موكب العروس نحو بيت العريس، تتعالى الأصوات بالغناء و الزغاريد. إن هذه المواكب يكون موضع انتقاد إن لم يرافقه الغناء و الأهازيج، فهذه إحدى الفتيات تنتقد صمت موكب صديقتها العروس:

"أهو وادٍ طويل و بعيد؟!

موكب أصمٌّ؟

عن صديقتي لا يغني أحدٌ"[2].

و هذا أب غني و بخيل في آن معاً، احتفظ لنفسه بصداق ابنته، لم يجهّز لها كما يليق بها، فخرجت ابنته من بيته عروساً دون جهاز كامل.

---

(1) Yaşar Kaplan: Kaniya stranan. Weşanên Nûbihar, çapa yekem Istanbul 2015, rû 37.

(2) Çiya Mazî: Baxek ji folklora kurdî, rû 14

و كان هذا موضع استهجان الناس، لا سيما صديقات العروس، فتنبري إحداهن لذمِّه، و تغني:

" والد العروس خسيس.

حشا جيوبه من مهرها.

و لم ينفق على جهازها"[1].

أهم مضمون لهذا النوع من الغناء هو التعبير عن مشاعر الحب، و ما يعانيه العشاق، إذ يغني أحدهم:

"مرض القلوب غدار.

لا صبر و لا نوم.

لا في الليل و لا في النهار.

إنه كالنار إذ تندلع في الهشيم"[2].

يصنِّف يشار كاپلان أغاني الـ(حيرانوك) أيضاً إلى جانب الـ(دوورك) حين إخراج العروس من بيت أبيها، و يرافق موكبها إلى بيتها الجديد، بيت الزوجية.[3]

أهم ميِّزة للغناء الكردي هي أنه متعدد الألوان، فبالإضافة إلى ما مرَّ ذكره، هناك أغانٍ تخص مناسبات معينة. منها أغاني الحنّاء، تلك التي تُغَنَّى عند حنّاء العروس، و التي تغنيها النسوة حصراً، تختلف عن تلك التي تُغنى عند حنَّاء العريس،و يغنيها الرجال، و يجب على العريس ألّا يؤتي حركة أو يتكلم إلى حين انتهاء عملية الحنَّاء، و إن فعل، فسوف يتعرَّض لأنواع السخريات من أصدقائه.

---

[1] Heman jêder, rû 22

[2] Heman jêder, rû 30

[3] Yaşar Kaplan: Heman jêder, rû 80

و هناك نوع من الغناء يغنَّى على الموتى، ويكون حزيناً جداً، يدور موضوعه عن مناقب الفقيد، فهي أشبه بالمراثي. و هذا النوع من الغناء تؤديه النسوة فقط، وهي إحدى عادات الكرد منذ القِدَم، و أحياناً تكون ثمة نسوة يمتهنَّ هذا الغناء، يأتون بهن خصيصاً لهذا الأمر[1]. و قد أشار أحمد خاني أيضاً في ملحمته "مَمْ و زِين" إلى هذه العادة[2].

حقاً لم يترك الكردي جانباً من جوانب حياته دون أن يغنّيها، سواء كان حزيناً أم فَرِحاً، منكسراً أم منتصراً، في الحرب و في السلم. غنَّى للحب و العشق، فأسمعنا آهات المحبين و أماني العشاق، و غنى للشجاعة و البطولة، فأسمعنا صيحات الأبطال، و صوَّر في أغانيه حبه للحياة و كرهه للظلم و الطغاة، حتى لَيمكن القول إن الكردي لَيَعصر الألم فَرَحاً، و ينسج البكاء ضَحِكاً، و لا غرو في ذلك، فحياته لمَّا تزل مزيجاً من الأحزان و الأفراح، من الانكسارات و الانتصارات. و قد انعكس كل ذلك في أغانيه التي تقدم صورة ناطقة لمختلف جوانب حياته، و صفاته و خُلُقه.

لفت الغناء الكردي، أو بالأحرى الصلة الوثيقة بين الكردي و الغناء، انتباه الكردولوجيين، فكان ذلك موضع اهتمامهم. يقول باسيلي نيكيتين في ذلك " إن الغناء سواء كان مع فرقة موسيقية أو بإيراد قصص حول مواضيع بطولية أو غنائية، يعتبر من الأنواع المفضلة لدى الكرد "[3]. و من هنا يمكننا اعتبار الأغنية الشعبية الكردية

---

[1] Mela Mehmûd Bayezîdî: Heman jêder, rû112

[2] Ehmed Xanî: Heman jêder, rû 378. Malik 2281, 2282

[3] باسيلي نيكيتين: الكرد، مرجع سابق، ص 228.

مصدراً مهماً، لا يمكن التغاضي عنه في الدراسات التاريخية و الاجتماعية عن الكرد. و قد أكد لاڤارج، و هو أحد الماركسيين الأوائل " الأهمية التاريخية للأغاني الشعبية و قيمتها إلى جانب الاحتفالات الشعبية، لدى مختلف الشعوب، كمصدر ممتاز للمعلومات عن تاريخ و طوابع الحياة و العلاقات الاجتماعية"[1].

[1] نوفل: التراث الشعبي بين الصفة العالمية و خصوصية الممارسة المحلية: http://nefzawiblog.blogspot.de/2012/02/blog-post_12.html

الإيروتيكية في الغناء الفولكلوري الكردي

قبل الولوج إلى هذا الموضوع، يجدر بنا أن نميِّز بين الحب و الجنس. و هنا يكون من المفيد جداً أن نستمع إلى فياتشيسلاف شستاكوف الذي يقول: "الحب و الجنس رغم ارتباطهما، لكنهما ليس مجالاً واحداً، فالجنس هو مجال غير شخصي في الإنسان، إنه سلطة عامة شاملة، إنه مظهر من مظاهر الغريزة الجنسية. أما الحب، فهو فردي دائماً، يفترض خياراً شخصياً نشيطاً، و هو مفعم بمعنى روحي لا يمكن مماثلته مع الرغبة الجنسية البسيطة".[1] و ينقل عن الفيلسوف النمساوي أونو فينينغر أنه قال في كتابه (الجنس و الشخصية)، "من الخطأ الكبير الاعتقاد بأن الجنس،الإيروس،الرغبة الجنسية و الحب أشياء متماثلة في جوهرها، و أن الثاني (الحب) هو مجرد إطار أو شكل خفيّ للأول. فالحب و الرغبة الجنسية هما حالتان مختلفتان، متناقضان، تنفي الواحدة الأخرى لدرجة أن الفرد يستحيل عليه الاتحاد الجسدي مع المحبوب في تلك اللحظات المفعمة بالحب الصادق"[2]."

---

[1] فياتشيسلاف شستاكوف: الإيروس و الثقافة. فلسفة الحب و الفن الأوروبي. ترجمة د. نزار عيون السود، الطبعة الأولى، دارالمدى للثقافة و النشر، دمشق 2010 ص 8. كتاب إلكتروني.

[2] المصدر نفسه، و الصفحة نفسها.

و إذا جئنا إلى تعريف الإيروتيكية، نجد آمال عواد رضوان تعرِّفها، فتقول: "آيروس في الميثولوجيا الإغريقيّةِ هو إلهُ الحُبِّ والرّغبةِ الإباحيّةِ والجنس والخصوبة والسّعادة، وكانَ ملازمًا لأفروديت أمّه، وراصدًا لتجلّياتِ الجنسِ عبْرَ الحضاراتِ البشريّةِ، فصُوِّرَ أعمى لا يرى عيوبَ المعشوق، أو بجناحيْنِ في زرقةِ السّماء، أو عازفًا على قيثارة، أو ممتطيًا ظهْرَ دولفين، كما ظهرَ في الفن القبطي و المصابيح.. و الكلمة (إيروتيك) مشتقة من الكلمة (إيروس)، أي جنسي و شهواني، يماثله في الميثولوجيا الرومانية "كيوبيد"، و المحاور التي تدور في فلكها الآيروسية هي: الرغبة الجنسية العارمة و الجامحة، و الجسد و الانتشاء ما بين خمر و مجون طائش، و تجارب جنسية عابثة ظامئة، تتلوّى على وتر الشَّره و الافتتان"[1].

فالإيروتيكية باختصار تعني في اللغة الإنكليزية "الإثارة الجنسية". انطلاقاً من ذلك، يمكن القول إن الأدب الإيروتيكي يطمح، أو بالأحرى يهدف إلى التعبير عن الجنس و تحطيم تابو (الجسد المحرَّم)، و قد كثر هذا النوع من الأدب و نما في آداب الأمم، ليس في العصر الحديث فحسب، بل في العصور الغابرة أيضاً. و هذا ما تشير إليه آمال عواد رضوان، إذ ترى أن الإيروتيكية ليست لغة مستحدثة، بل هي موغلة في القِدَم، و كانت جزءاً من الثقافة القديمة، حيث لم تخلُ الأساطير الإغريقية منها، و انتقلت منها إلى الامبراطورية الرومانية، و من طور الحيوانية الغريزية الشبقة إلى طور الافتتان بأعضاء الجسد[2].

---

[1] الإيروتيكية مفهوماً – مبعثاً و تاريخاً. مقال إلكتروني.

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article22822

[2] المصدر نفسه.

و تكاد آداب الأمم لا تخلو من الإيروتيكية، يتساوى في ذلك الأدب اليوناني و الأدب الهندي، و الأدب الصيني، و الآداب الغربية بشكل عام. و "تُعتَبَرالحضارة اليابانية هي الوحيدة التي كانت الرسوم الإيروتيكية فيها ثقافة سائدة، لا مضطهَدة و لا هامشية، و تسميها " الشونجا"، و هي كلمة تعني الفن الإيروتيكي الياباني، و معناها حرفياً (صورة الربيع)،و هو المصطلح الياباني المتداول الذي يعني الجنس"[1].

كما تزخر ملحمة "جلجامش" بالصور الإيروتيكية، فقد "كان الإنسان السومري يعتبر الرغبة الجنسية طقساً اجتماعياً إلى جانب كونها طقساً دينياً، يتعلَّق بالحاجة الإنسانية إلى التكاثر و الخصب و النماء، حتى إنه خلق لها آلهة تُعبَد في المعابد، و أشهرها عشتار"[2]. و تتجلَّى هذه الصور في ممارسات "جلجامش" و معادله "أنكيدو" الجنسية.

ويتضمن الكتاب المقدس، سفر حزقيال، صوراً إيروتيكية بورنوغرافية صارخة، و هي تتحدث عن زوجة أظهرت مفاتن جسدها، و بذلت نفسها لكل من شاءها. و قد وردت تلك الصور من خلال ألفاظ ليست خادشة للحياء فحسب، بل جارحة للمشاعر، يترفَّع المرء عن إيرادها في ثناي مقالة أو دراسة[3].

---

[1] فاروق عادل: الشونجا. تاريخ الإيروتيكية اليابانية المجهول. مقال إلكتروني.
https://almanassa.com/ar/story/3463

[2] حكمت مهدي جبار: إيروتيكية الجسد في ملحمة جلجامش. مقال إلكتروني.
https://almanassa.com/ar/story/3463

[3] زهدي جمال الدين: الإيروتيكية و الكتاب المقدس. مقال إلكتروني.
http://www.elforkan.com/7ewar/showthread.php/14643-

إن الجنس باعتباره حاجة إنسانية غريزية، لم يقتصر على الأساطير و الآداب الغربية و غيرها، بل نجد لها صوراً صارخة في الشعر العربي الجاهلي، فعنترة العبسي يندفع إلى السيوف ليُقبِّلها، لأنها "لمعت كبارق ثغر عبلة"[1]،و امرؤ القيس عرض في معلقته مغامراته الجنسية في صور بونوغرافية صارخة دون إحساس بالحرج، فلم يتردد عن ذكر أيام لهوه مع معشوقاته، كذلك اليوم الذي عقر فيه مطيته للعذارى، و يوم "دارة جُلجُل" و يوم دخل "خدر عُنَيْزة"، و صرَّح مراراً بأسمائهن، من "أم الحُوَيرث" إلى "عُنَيْزة" و " فاطمة" التي تودَّد اليها كثيراً[2]، و تباهى بأنه يأتي الحبلى و المرضع. و لعل أكثر الصور بونوغرافية هي تلك التي تحدث فيها عن إحدى معشوقاته التي كان يلهيها عن طفلها الرضيع، الذي إذا ما بكى، انصرفت إليه ترضعه من نصفها الأعلى، بينما بقي نصفها الأسفل تحته[3].

و إذا تتبَّعنا في الشعر العربي ما اصطُلِح على تسميته بالغزل، سنجد فيه الكثير من التعبيرات و الصور الإيروتيكية، و خاصة و عند الشعراء الأمويين، و لا سيما ثلاثة منهم، هم عمر بن أبي ربيعة (644 – 711 م) و الأحوص (توفي 723 م) و الشاعر الخليفة الأموي الوليد بن يزيد (709 – 744 م). عُرف هؤلاء بما اصطلح نُقَّاد و دارسوا

---

[1] قال عنترة العبسي مخاطباً محبوبته عبلة: وَدِدْتُ تقبيلَ السيوف لأنها / لمعت بارق ثغرك المُتَبَسِّمِ.

[2] قال في ذلك: أفاطمُ مهلاً بعد هذا التدلل / و إن كنت قد أزمعت صرمي، فأجملِ.

[3] قال امرؤ القيس مخاطباً إحدى صويحباته:

فمثلُكِ حُبلى قد طرقت و مُرضعٍ / فألهيتها عن ذي تمائم مُحْوِلِ.

إذا ما بكى من خلفها انصرفَتْ له / بشِقّ، و تحتي شِقُّها لم يُحَوَّلِ.

الشعر العربي على تسميته بالغزل الفاحش أو الإباحي أو الماجن، حيث أكثروا في شعرهم إيراد ألفاظ التهتك والإباحية و الفُحش. فعمر مثلاً، يتسلل في جنح الليل المظلم، و بعد أن هجع الجميع، إلى ركن إحدى صويحباته، حيث يقضي معها حاجته، ثم يحكي عن ذلك اللقاء الحميمي و تلك الليلة في إحدى قصائده[1]. و يُقال كانت له علاقة مع اثنتين و أربعين امرأة. و سار بعض الشعراءالعباسيين على النهج نفسه، منهم أبو نواس (762- 814 م) الذي تغزل بالغلمان الذكور، وحمَّاد عجرد (توفي 778 م) و مطيع بن إياس (توفي 785 م).

تحدَّث القرآن الكريم عن الجنس في مواضع كثيرة منه، فهويحفل "بالعديد من المفردات التي لها حمولة جنسية مباشرة أو مدلولات رمزية إيحائية من قبيل النكاح،الزنى،الفاحشة،الفرج، المني، المباشرة، اللمس،الرفث،البغاء، المعاشرة، البكارة"[2]، و قد وردت هذه المفردات في سياقات متعددة، يحصرها سعيد مولاي التاج في أربعة هي: السياق التشريعي من خلال آيات الحلال و الحرام، و السياق العلمي من خلال آيات الخلق و النشأة، و السياق التاريخي، من خلال القصص القرآني، و السياق اللغوي، من خلال ألفاظ عفيفة و منتقاة بدقة و تكثيف المصطلح[3].

---

[1] يقول في بعض أبياتها:

فبِتُّ قرير العين أُعْطِتُ حاجتي / أُقَبِّلُ فاها في الخلاء فأُكْثِرُ.

فيا لك من ليلٍ تقاصَرَ طوله/ و ما كان ليلي قبل ذلك يقْصُرُ.

سعيد مولاي التاج: الجنس من خلال مفردات القرآن الكريم. مقال إلكتروني.

[2] سعيد مولاي التاج: الجنس من خلال مفردات القرآن الكريم. مقال إلكتروني.

https://www.aljamaa.net/ar/2015/10/02

[3] المرجع نفسه.

و يأتي الكاتب بأمثلة يستمدها من القرآن الكريم للدلالة على تطرُّقَه لموضوع الجنس، إنما كان "بمنتهى البلاغة مع منتهى الوقار و الحشمة، في سياق تربوي عبادي توجيهي عام"[1]. ويورد مثالاً الآية (223) من سورة "البقرة" التي تقول:" نِساؤُكُم حَرْثٌ لكم فاتوا حَرْثَكُم أنَّى شِئْتُمْ وقَدِّموا لأنفسكم......"، و يقول: "فهذه الآية مثلا جمعت كل فنون وضروب الجنس بأسلوب فيه كناية ومجاز في سياق عبادي، فهي شبهت عملية الجنس بالحرث الذي يتطلب مهارة وعلما ومتابعة وتعهداً وتوكُّلاً حقيقياً، وأيضا ارتباطاً عاطفياً و وجدانياً كما يرتبط الفلاح بالأرض، كما أنها جعلت العملية غير محددة لا بزمان ولا بمكان ولا بوضعيات معينة، "أنَّى شئتم"، متى و كيف، "وقدموا لأنفسكم" أي حث على الملاعبة والمداعبة وفنون التغنج ومقدمات الجماع من مصّ وتقبيل وحديث وإثارة قبل المواقعة"[2].

و توالت في هذا المضمار الكتب التي تحتوي الصور الإيروتيكية في زمن الجاحظ (159 – 255 هـ 868 م) و أبي حيان التوحيدي (922 – 1023م)، و ألف ليلة و ليلة، وراح أولئك الكُتَّاب يوردون في كتاباتهم القصص و الحكايات، فيفصِّلونها و يبوِّبونها تبويباً منهجياً، منهم جلال الدين السيوطي (1445 – 1505 م)، و قاضي قضاة الإسكندرية التيفاشي (1184 – 1253م) صاحب كتاب "نزهة الألباب في ما لا يوجد في كتاب"، و عالم الدين و القاضي النفزاوي صاحب

---

[1] المرجع نفسه.

[2] المرجع نفسه. اطلعت على تفسيرات عدد من المفسرين لهذه الأية، فلم يخرج أحد في تفسيره (وقدموا لأنفسكم) عن البسملة و طلب الولد الصالح أو الذرية الصالحة. و لم يأت أحد على تفسيرها كما فسرها الكاتب هنا. لا أدري مدى اطلاع الرجل على علوم القرآن الكريم.

"الروض العاطر في نزهة الخاطر"، الذي يقول عنه عبدالرزاق الفلسي "من المؤكَّد لدينا أن قراءة الأسطر الأولى للكتاب المذكور، تشير بوضوح إلى أن الفعل الجنسي الذي يتحدَّث عنه الشيخ هو فعل من أجل المتعة و النشوة، و ليس من أجل الإنجاب"[1]، ما يعني أن الإيروتيكية في مؤلَّفات هؤلاء لم تقف عند ما جاء حول الجنس في القرآن، بل تعدَّاه إلى ما يمكن تصنيفه في الصور البونوغرافية. لقد احتوت هذه الكتب و أمثالها على معالجات جريئة لمواضيع جنسية كآداب النكاح و أنواع الجنس و أوضاعه، و غير ذلك مما له علاقة بهذا الأمر.

ولا يخلو الأدب الكردي الكلاسيكي من الإيروتيكية، فنحن نجد في ملحمة "مَم و زين" لوحة فنية رائعة، تبدو فيها الإيروتيكية في أوضح صورها، رسمتها ريشة أمير الشعراء الكرد أحمد خاني (1650 – 1708)، و هو يصف دخول (تاجدين) على عروسه (ستِيَة)، كيف تبادلا القبلات حتى احمرَّت شفاهما، و تقلَّبا فوق بعضهما، و تلاصق الجسدان، لكأنهما اتحدا في جسد واحد، و "استقر السهم في الهدف"[2].

و ربما سبق الغناءُ الكردي كلَّ أولئك في هذا المضمار،فالإيروتيكية تطل فيه منذ القِدم، و قد ذكرنا فيما سبق أن أغنية "لاوكي متيني" تصلح مثالاً لِما نقول.

---

[1] عبدالرزاق الفلسي: الخطاب الجنساني في الروض العاطر في نزهة الخاطر.دراسة إلكترونية.

http://www.mominoun.com/pdf1/2017-08/lkhittab.pdf

[2] Ehmed Xanî: Heman jêder, rû 174-180

ما نراه في الأغنية الكردية أن الإيروتيكية تقتصر أحياناً على إبراز ملامح الوجه، و الجبين و العيون و الأهداب و الوجنتين و الفم و الشفتين و الأسنان و الجِيد، دون إثارة جنسية. لعل ملحمة "عَيْشا إيبي" التي أشرنا إليها فيما سبق، و التي خلَّدت قصة حب "عَيْشا إيبي و بورزان بَكَ"[1] يكون مثالاً لهذ ا النوع من الغناء الإيروتيكي.

يشكل الحب الموضوع الرئيسي في كمٍّ كبيرٍ من الأغاني الكردية، التي تعبر عن مشاعر الشوق و الحنين إلى الحبيبة أو الحبيب، و غالباً ما تتخلل هذا التعبيرَ رغبةٌ جامحة للقُبلة، التي تشكِّل أول مظهر من مظاهر الإيروتيكية في هذه الأغاني. فهذه فتاة لا ترى حرجاً في أن تسأل الملّا إن كان منحُ الحبيب قُبلة حراماً أو حلالاً:

"قلت يا ملّا! لو كان لي في القرية صديق.

هل حرام أن آخذ منه قُبلة؟

قال الملَا: لو كان في القرية هكذا صديق.

فلْيطف حوله المرءُ كل يوم ثلاث مرات.

فما دخْلُ الأقدار في أمر كهذا؟"[2].

و تدعو صديقها / حبيبها أن يأتيها ليلاً :

"تعال للطواف حول جيدي في منتصف الليل!

ضع فمك بين أصداغي، شعرة شعرة"[3].

---

[1] يُلفظ حرف الكاف كالجيم في اللهجة المصرية.

[2] Celîlê Celîl: Heman jêder, rû 247

[3] Celîlê Celîl: Heman jêder, rû 246

المرأة في الأغاني الكردية ترغب أن تنادي حبيبها صديقاً، كما في الأغنية السابقة. و هاهي فتاة أخرى تدعو صديقها أن يحل عليها ضيفاً في إحدى الليالي:

" أمينو! تعال في ليلة من الليالي!

حُلَّ ضيفاً على بيت أبي!

طُفْ حول زوج نهديَّ أنا الجميلة!

هذا أفضل لك من آغوية رماني"[1].

هذه الأغاني ليست من صنيع الشباب اللاهي الذي يبحث عن قضاء الأوقات في الترف و المجون، بل هي من إبداع الشعب، و هي بعيدة كل البعد عن الإباحية الرخيصة، و مهما قصرت المسافة أحياناً بين الإبداع الإيروتيكي و الإباحية، فإن هذه الأغاني تظل محافظة على نقائها الأخلاقي، و لم تخسر قيمتها الأدبية و العاطفية على مرِّ السنين.و لعل الفتاة الكردية "زِين" الشخصية النسائية في الملحمة الفولكلورية "مّمي آلان" و الملحمة الأدبية المدوَّنة "مَمْ و زِين" أبرز مثال لذلك، فقد بدت كآلهةٍ مثل "إيروس" الإغريقية رمز الحب منذ آلاف السنين، و مازال الكرد يستذكرونها في تلك الصورة حتى اليوم، ويسمَّون بناتهم باسمها.

أكثر الكلمات إيرتيكيةً ترد في الأغاني الكردية هي "النهد". و وظيفة النهد الأساسية هي الرضاعة، أما في الأدب، فهو رمز الأنوثة و الجمال منذ آلاف السنين يحتفظ بهذه القيمة، و هو باعث إيروتيكي أيضاً، فهو مثل باقة الورود، يشمها المرء، فينتشي برائحتها، كذلك النهد

---

[1] Rohat Alakom: Heman jêder, rû 99

آغوية / آغا: لقب اجتماعي يطلق على النخبة الاجتماعية في الريف.

حين يلمسه المرء، يشعر بهذا الانتشاء، و دون الوصول إلى النهدين جهد و جسارة و شجاعة، مثلما يَرِد في المثل الكردي "الجبان لا يرى الصدر الأبيض"[1].

تعتز الفتاة و المرأة بنهديها، و ترى فيهما جمالها. فهذه إحداهن تصف عينيها، فتشبهما بالبدر و النجم، و تصف نهديها، فتشبههما بالمسجد و الدير:

"قلبي حماسي.

عيناي، إحداهما بدر، و الأخرى نجم.

نهداي أحدهما مسجد و الآخر دَيْر.

و على صدري تفجَّر نبعان"[2].

إذا كان التشبيه الأول يعبِّر عن جمال العينين ، فربما كان التشبيه الثاني كناية أو تعبيراً عن كثرة المتطلعين إلى الاستئثار بذينك النهدين، ولاسيما جاءت الكناية بعد التشبيه تعبيراً مجازياً عن أن النهدين نبعان و مصدران للارتواء من العطش. هذا الصدر ترخِّص المحبوبة فقط لمحبوبها أن يلمسه، و له وحده أن يرتوي من النبعين:

"لاوُكو! اسمي حواء.

كحَّلتُ لأجلك عيوني الحوراء.

تعال في منتصف إحدى الليالي!

أذنت لك وحدك أن تلمس صدري و نهدَيَّ"[3].

---

(1) Bêwar diyadînî: Heman jêder, rû16.. Arif Hiso,: Heman jêder,rû 35.

Elî Cefer: Gotinên pêşiyan, rû 40.

(2) Dr. Husên Hebeş: Raperîna çanda kurdî di kovara Hawarê de.

Belavgeha Hogir, Bonn, çapa yekemîn 1996, rû 155.

(3) = Ebdulkerîm Surûş: Gilî û gazindên evîndaran. Weşanên Nûbihar,

لا تنادي الفتاة محبوبها في هذه الأغاني بالحبيب، بل تناديه بـ (لاوُكو) بمعنى (الولد / الفتى) و هي كلمة كردية في صيغة التصغير للتحبب، و أحياناً تُضيفها الفتاة إلى الضمير (من) بمعنى (أنا / لي)، إمعاناً في التملُّك، فتقول (لاوْكي من)، بمعنى (فتاي)، لكأنها تريد أن تشمله بحنانها أيضاً، و تمتلكه، فهو لها وحدها دون غيرها من الفتيات أو النساء. فهذه واحدة أخرى تغني قائلةً:

"(لاوكي من) فتاي نائم، لا أوقظه.

إن كان فلاحاً، فسأعلف أنا الثيران.

إن كان راعياً، فسأرعى أنا الخراف و الأغنام.

و إن كان مصلياً، فسأصلي عنه هذا الصباح"[(1)].

يبدو في أغاني الحب و العشق الشعبية الكردية أن إحدى الفتيات أو النساء حين تحب، فإنها بادئ ذي بدء تقدم نهديها لمعشوقها، و تخص حبيبها بألطف العبارات و أجمل الكلمات، لكأنها بذلك ترمي الخوف خلف ظهرها، و تحطم التابوات التي تحاصر المرأة في المجتمع، و لا سيما فيما يخص الجنس.

"ها قد أحضرتُ المنديل الوردي.

لففتُ به نهديَّ الجميلين.

جعلتهما في متناول الحبيب"[(2)].

ها هي فتاة أخرى، في أغنية أخرى تُصلح بنهديها شارب حبيبها المتدلي:

"رأيت حبيبي في بيت الجيران كاملاً دون أي عيوب.

= çapa yekem, Îstanbul 2016, rû 87.

(1) Celîlê Celîl: Heman jêder, rû 246

(2) Rohat Alakom. Heman jêder, rû 104

كان شاربه متدلياً دون تسريح.

أصلحت شاربه بمقدمة أصداغي و نهديَّ"[1].

حين تحب الفتاة الكردية، فإنها تحافظ على حبها، و تبقى أمينة لحبيبها الذي قد يغيب بسبب السفر أوالموت. في هذه الحال، يقول رهات آلاكوم: " تُقسم الفتاة بأنها لن تكشف عن صدرها لأحد، و ذلك إكراماً لذكرى حبيبها، فتقول في ذلك مغنيةً:

"سأجعل صدري سجناً.

لا أدع أيادي الآخرين تمتد إلى نهديَّ".

أعاهدك أنني بعدك لن أكشف عن صدري.

لن أسرِّح شعري و أصداغي.

لن أرسله.

لن أكحِّل عينَيَّ"[2].

نصادف في بعض الأغاني فتاة تحب رجلاً متزوجاً، فتنعدم سبل الوصال، و يستحيل ذاك الامتلاك الذي أشرنا إليه أعلاه، و بالرغم من ذلك تظل متعلقة به، تحبه و تفرح لكل ما يفرحه و يسعده، فهي مثلاً تفرح حين يسمع بوليد حديث له، ربما أكثر منه و من أم الوليد، و لهذا تقدم لمن يحمل إليها هذه البشرى أغلى الهدايا، بل تهديه عينَها اليسري و نهدَها الأيمن:

" كلُّ مَن يقول لي: لاوكي تَهْ (فتاك / حبيبك) رُزِقَ مولوداً.

سأهديه عيني اليسرى، و نهدي الأيمن"[3].

---

[1] Celîlê Celîl: Heman jêder, rû 246

[2] Rohat Alakom: Heman jêder,, rû 109

[3] Rohat Alakom: Heman jêder, rû 105

و في أغنية أخرى، تمنح الفتاة مَن يحمل لها تلك البشرى، قبلة من وجنتها اليمنى.

"قسماً مَن يأتِني بخبر من (دلالي من / حبيبي).

فسوف أمنحه طواحين أبي السبعة على نهر نصيبين.

فإن لم يرضَ .

فسوف أمنحه قبلة من وجنتي اليمنى"[1].

إذا كان حديث الفتاة مع حبيبها في ما سبق من الأغاني أشبه بالمونولج، و كان منح النهدين يتم عن بُعد، فإننا في بعضها الآخر نرى لقاءات تجمع المحبوبَيْن، فتجاهر الفتاة أمها بمشاعرها تجاه معشوقها، و يرقى اللقاء إلى النوم في سرير واحد، لكأن ذلك غدا تقليداً حديثاً.

"تعال إلى بيت أبي ذات ليلة.

سأفرش لي و لحبيبي (دلي من) معاً.

إذا سألت أمي: ما هذا؟ ماذا يجري؟

فسوف أقول لها: (پور كوري!) هذه إحدى عادات الفتيان و الفتيات في هذا الزمان.

أمي! حبيبي (دلالي من) غاضب منذ ثلاثة أيام.

سأرمي في فمه نهديَّ الاثنين"[2].

استخدمت الفتاة هنا كلمة (دلي من) التي تعني في العربية (قلبي)، في دلالة على أن المحبوب غدا بعضاً منها، وليس أيّ بعض، إنه القلب. و هل يمكن التفريق بين المرء و قلبه؟ مثلما القلب يضخ الدم في أنحاء

---

(1) Rohat Alakom: Heman jêder, rû 106

(2) Rohat Alakom: Heman jêder, rû 107

الجسم، فسيتمر هذا حياً، كذلك المحبوب هو من يجعل المحبوبة تبقى حيَّة و تستمر في الحياة. و لك بعد هذا أن تتصور حرارة هذا الحب و مداه!.

إن الفتاة عادةً تطلع أمها على أسرارها في أكثر الأحيان، فلا غرابة في أن تتجرَّأ و تحدثها عن علاقتها بمحبوبها. و لكن الأمر يتجاوز الأم إلى الأب و الأخوة أحياناً، فهذه عاشقة أخرى، قد أضناها الحب، و ألقاها في فراش المرض، تدعو محبوبها أن يأتيها، و يتمدد بجانبها، قد يكون ذلك دواء لمرضها. و إن سألها أبوها أو أخوتها، من هذا؟ فسوف تقول: إنه طبيبها:

"مريضة أنا.

هيا تعال إليَّ!

ارفع طرف اللحاف! تمدد بجانبي!

ربما يقول أبي أو أخوتي، من هذا؟

فسوف أقول: إنه لقمان الحكيم يزورني"[1].

لِمَ كل هذا التشويق للنهدين؟ في الحقيقة يلعب النهدان دوراً كبيراً في الحياة الجنسية، بل هما أهم مصادر اللذة، لمسهما، تمسيدهما، تقبيلهما، بل و عضُّهما أيضاً، كل هذا يسبب راحة و إحساساً باللذة لكل من المرأة و الرجل على السواء.

إن أكثر الأغاني التي تتغنَّى بالنهدين، في الموروث الكردي، هي من أغاني المرأة،أي إن المرأة هي التي غنَّتها و تغنيها. و قد أشار إلى ذلك أيضاً الكردولوجي الشهير باسيلي نيكيتين إذ قال: "إن غالبية الأشعار الوجدانية الكردية تتغنَّى بالمرأة، بل إن جزءاً كبيراً من الأغاني و

---

[1] Celîlê Celîl: Heman jêder, rû 287

الأناشيد و القصص الشعبية من نظم النساء و تأليفهن"[1]، و هي بذلك تحطم تابوات كثيرة، يحرص المجتمع على فرضها عليها، فتبدو المرأة الكردية أكثر تحرراً من ميثلاتها في المجتمعات المجاورة. " تُرى هل يمكن أن نذهب إلى أن هذا الموقف يشير إلى سلطة المرأة في العصور القديمة؟"[2].إنه سؤال جدير بأن يكون موضوع بحث خاص.

---

[1] باسيلي نيكيتين: الكرد. مصدر سابق، ص 174.

[2] Rohat Alakom: Heman jêder, rû 103

الموسيقى

إن الحديث عن الغناء يقودنا إلى الحديث عن الموسيقى، لِما بينهما من علاقة وثيقة، و لكونها تهتم بالإيقاع و توزيع الألحان، فهي والغناء صنوان متلازمان، فحيث يكون الغناء تكون الموسيقى، و العكس صحيح، و قد رأينا غنى الفولكلور الكردي بالغناء، و لا غرابة في ذلك، فالكردي سواء كان راعياً يسرح بقطيعه في المراعي، أو فلاحاً يحرث أرضه أو يشذِّب أشجاره، أو مقاتلاً في الجبال، أو حضرياً في الأرياف و المدن، لا ينقطع عن الغناء.

إن تعلُّق الإنسان بالموسيقى ليس وليد اليوم أو الأمس القريب، بل هو قديم قِدَم البشرية. فقد واكبت الموسيقى البشر منذ أطوار الحياة البدائية، و ظلت تسير معه حتى يومنا هذا، و حازت على اهتمام المفكرين و الفلاسفة، لِما لها من أثر في حياة الإنسان.

يشير الدكتور أحمد محمود الخليل إلى أن الحكيم الصيني كونفوشيوس قال عن الموسيقى و تأثيرها في العقول و النفوس: "إذا أتقن الإنسان الموسيقى، و قوَّم عقله و قلبه بمقتضاها، و على هديها، تطهَّر قلبه، و صار قلباً طبيعياً سليماً، يغمره السرور و البهجة .... و خير الوسائل لإصلاح الأخلاق و العادات ... أن توجَّه العناية إلى الموسيقى التي تُعزف في البلاد ... فالخير شديد الصلة بالموسيقى"[1].

---

[1] د. أحمد محمود الخليل: الشخصية الكردية، مصدر سابق، ص 247، 248.

إن الموسيقى، حسب هذا الكلام، مصدر غنيٌّ للتعرُّف على شخصيات الشعوب، في أخلاقها و عاداتها، في أفراحها و أحزانها، في "سعادتها و شقائها"، و في "معرفة خصائص جغرافيا الشعوب"[1]. يقول تكين چفچي عن الموسيقى الكردية: "الموسيقى الكردية متنوعِّة، ففي المناطق الجبيلة تكون صاخبة، و في المناطق السهلية تكون هادئة"[2].

إن غنى الفولكلور الكردي بالغناء، كما رأينا سابقاً، لّيدل على غناه بالموسيقى أيضاً، فهي عريقة في التاريخ الكردي، عراقة الوجود الكردي، و بالتالي فإن ما يدل على براعة الكردي في الموسيقى أن "اثنين من مقامات الموسيقى الشرقية كرديان، هما مقام (كُرد) و مقام (نهاوند)، و نهاوند مدينة كردية قديمة في جنوب كردستان، كما أن في تاريخ غرب آسيا بعض كبار الموسيقيين الكورد، منهم على سبيل المثال: إبراهيم الموصلي و ابنه إسحاق الموصلي و زرياب[3]. و قد بلغ ولع الكردي بالموسيقى، أن جعل الراعي يجمع قطيعه المنتشر في الجبال و المراعي بالنفخ في نايه، مثلما نرى في الملحمة الفولكلورية الغنائية "حَسو و زليخة". و قد استمرَّ معه هذا الولع إلى العصر الحديث الذي يضجُّ بأسماء المغنين و الموسيقيين الكرد.

أهم ما يميِّز الموسيقى الكردية هو طابعها العام، كموسيقى الشعوب الأخرى، "فمن له خبرة بموسيقى شعوب غرب آسيا، يمكنه تمييز الموسيقى الكردية عن الموسيقى الفارسية و الأرمنية و الآشورية و

---

[1] المرجع السابق، ص 248.

[2] Tekîn Çifçî: Di kilamên evînî yên dengbêjan de temaya jinê, rû 41

رسالة جامعية نوقشت في جامعة ماردين في تركيا / شمال كردستان عام 2012

[3] د. أحمد محمو الخليل: الشخصية الكردية، مصدر سابق، ص 248.

التركية و العربية"[1]. و لكن هذا لا ينفي التأثير المتبادل بين موسيقى هذه الشعوب المتجاورة، التي بينها و بين الكرد علاقات جوار و مصاهرة، و ثمة ألحان كردية كثيرة انتقلت إلى موسيقى هذه الشعوب على أيدي المغنين و الموسيقيين الكرد الذين يغنون بلغاتها أيضاً، و لا سيما الموسيقى العربية و الموسيقى التركية، و قد أشار فيض الله الغادري إلى دور الموسيقي بكري الكردي في حلب في هذا الشأن[2].

للموسيقى الكردية خصائصها، و قد تحدّث الدكتور أحمد محمود الخليل عنها، فقال: " تُسمع الموسيقى الكوردية منفردة من غير مصاحبة الغناء، و عندئذ تبرز خصائصها الصوتية و السيكولوجية على نحوٍ أفضل، و يحتاج تذوُّقها إلى قدر عال من رهافة الحس الموسيقي، و إلى قدرات تأملية متقدمة، لذا يجد هذا النمط رواجاً عند النخب الكوردية المثقفة أكثر من رواجها عند الجماهير الشعبية.

و تُسمع الموسيقى الكوردية مصحوبة بالغناء، و الجماهير الشعبية أكثر إقبالاً على هذا النمط، و تكتسب الموسيقى حينذاك أكبر قدر من الروعة حينما تتناغم معها نبرات صوت المغني.

و سواء كانت منفردة أم مصحوبة بالغناء، " فهي عميقة الجذور في الميثولوجيا الكوردية، و ظهرت آثار ذلك في الزردشتية، فقد جاء في أفستا: " نبجِّل كل الأوزان المقدسة". و جاء فيها أيضاً: " نقدِّس صلاة ستاوتاياسنا الخاصة، نقدِّس ستاوتاياسنا غناءً و نطقاً و شدواً ". و ما زلنا نرى إلى اليوم حضور الموسيقى في المناسبات الدينية عند الكرد

---

[1] المرجع السابق، ص 249.

[2] المرجع نفسه و الصفحة نفسها نقلاً عن فيض الله الغادري في كتاب: حلب لؤلؤة التاريخ، ص 81.

الكاكه يي و الأيزدي، و ما يثير الانتباه أن الطابع الغالب على الموسيقى في تلك المناسبات ليس كئيباً، و إنما تغلب عليه الحيوية و الإشراق.
و قد لاحظت مما استمعت إليه أن الموسيقى الكردية أكثر تطوراً في جنوب و شرق كردستان، منطقة سليمانية (شهرزور سابقاً) و منطقة كرمنشاه ، إذا قيست بالموسيقى في شمال و غربي كردستان. و أحسب أن الفارق في الموسيقى عند كرد الجنوب و كرد الشمال يعود إلى مرور طريق الحرير التجاري العالمي بجنوبي كردستان متجهاً شرقاً، و هناك كانت تقع المدن الميدية الكبرى (أكباتانا و رغة / الرَّي)، و هناك كانت تقع المدن المزدهرة في العهد الساساني، و ظلت مزدهرة في العهد الإسلامي الأول مثل جَلَوْلا (جَلُولاء) و نهاوند و قصر شيرين و أسدأباد. في تلك المناطق مرت البضائع و الثقافات و دعاة الأديان و جحافل الجيوش الامبراطورية الغازية"[1].
أما الآلات الموسيقية الكردية، فأهمها الطبل و الزُّرنا، و هما آلتان موسيقيتان لا تكاد تخلو منهما حفلات الأعراس و كذلك جميع الحفلات التي تقام في الساحات و في الأماكن غير المغلقة،حيث يحتشد عدد كبير من الناس في ساحة مترامية الأطراف، مما يتطلَّب آلة ذات صوت قوي. و يأتي الطنبور بعدهما من حيث الحضور و الأهمية، و هو آلة وترية تكمن أهميتها في أنها تتناسب مع الأماكن المغلقة، حيث يزداد الإقبال على سماعها، و تستعمل في الأماكن المفتوحة أيضاَ، و لكنها لا بد أن تكون صغيرة، قليلة المساحة ، و هي أكثر استعمالاً في مجالس الطرب في البيوت. و هناك الناي و البُلُور، و كلتاهما آلتان نفخيتان، و لعلهما من أقدم الآلات الموسيقية الكردية المعروفة منذ

---

[1] المرجع نفسه، ص 252، 253.

العصر الرعوي، و أكثر من عُرف بالنفخ فيهما هم الرعاة، قبل أن تنتقلا على أيدي الموسيقيين إلى المدن،و قد أشرنا سابقاً إلى أن الراعي كان يجمع قطيعه بالعزف و النفخ في نايه. ثم هناك الكمنجة و السنتور، و كلتا الآلتين وتريتان.

وجميعها آلات جماهيرية، و خاصة الطبل و الزرنا، اللتان لا تخلو منهما أفراح و حفلات الفئات الاجتماعية العادية (الرعاة و الفلاحون و العمال)، و هي فئات أكثر ميلاً إلى الأصوات القوية.

الرقص

يُصنَّف الرقص الشعبي ضمن تجليات و ممارسات الحياة الشعبية، و لكن قربه من الغناء و الموسيقى، و تلازم هذه الفنون الثلاثة في الحياة الكردية، دعانا إلى أن نفرد له حديثاً موجزاً،
يشكِّل الرقص إلى جانب الغناء و الموسيقا أهم الفنون الشعبية لدى الكرد، و لعلنا نجد الأمر نفسه لدى مختلف الشعوب و الأمم. يقول الدكتور أحمد محمود الخليل: "الرقص إيقاع الجسد في التعبير عن الذات (النفس/ الروح)، و أهم ما فيه أنه حركة و حيوية، ... و أنه حركة عفوية صادقة، و أنه إرادة متوجهة إلى الاتساق مع حياة أكثر جمالاً و جلالاَ، و ليس إرادة متوجهة نحو الاستسلام للانحطاط و القبح"[1].
و من أكثر من الكردي، في زحمة الأهوال التي يتعرض لها، طموحاً إلى حياة "أكثر جمالاً " و إشراقاً، خالية من البؤس و القبح و الاحتلال و القتل و الدمار؟!

يقال: زار الشاعر جگرخون ملا مصطفى بارزاني، فسأله بارزاني ممازحاً: " هل تعرف الغناء؟ قال: لا. سأله ثانية" هل تعرف العزف على الطنبور؟ قال: لا. سأله ثالثة: هل تعرف الرقص؟ قال: لا. فقال بارزاني: كيف تكون كردياً و لا تعرف لا الغناء و لا العزف على الطنبور و لا الرقص ". بعيداً عن صحة هذه الرواية من عدمها،

---

[1] د. أحمد محمود الخليل: الشخصية الكردية. مرجع سابق، ص 253، 254.

نستخلص منها مدى تلازم هذه الفنون الثلاثة لدى الكردي من جهة، و مدى تعلقه بها من جهة أخرى، لدرجة أنها صارت إحدى خصائص الشخصية الكردية. و لا غرو في ذلك، فمثلما لا ينقطع الكردي في جباله، سواء كان راعياً يقود قطيعه بين المراعي، أو فلاحاً يحرث أرضه في السهول، أو حضرياً في القرى و المدن،عن الغناء و الموسيقى، كذلك لا يكاد ينقطع عن الرقص أيضاً. و لعله في كل ذلك يعبِّر عن ذاته التي لمَّا تزلْ تواجه مشاريع الانسلاخ عن هويته و صهره في بوتقة قوميات أخرى.

الرقص فضلاً عن كونه أحد أهم الفنون في الفولكلور الكردي، فهو ظاهرة عامة في الحياة الكردية في جميع المناطق و البيئات، فهو ممارسة واسعة الانتشار في المناسبات والافراح، أنواعها بالعشرات، منها مثلاً كُولشين إلى يارگووزَل و بابلَكاني و ملاني و زنگاني و سويسكَي و عَيْشوكي و روينة و فقياني و حيلاني و شيخاني. و هذا النوع الأخير أحد أشهر أنواع الرقصات في مناطق الجزيرة (الحسكة، القامشلي و توابعهما و في شمال كردستان)، و أكثر ما يمارس في حفلات الأعراس و أعياد النوروز، ينتظم فيه الرجال و النساء متلاصقي الأكتاف في حلقة نصف دائرية بطيئة الحركة، بحيث يكاد المرء يحسبها ثابتة في المكان، و على العكس من ذلك، يكون إيقاعه سريعاً، و تتجلى سرعته في حركة النصف العلوي من الجسم مع انحناءات سريعة في الركبتين.

و يعود تعدد أنواع الرقص إلى تعدد القبائل و البيئات، فلكل قبيلة أو منطقة رقصاتها الخاصة رغم تشابه بعض الحركات، إلا أن لكل رقصة اسلوبها الخاص وإيقاعها الخاص، الذي يتراوح بين السريع و متوسط السرعة و البطيئ، و جميعها تتطلب أدوات موسيقية شعبية

أهمها الطبل و الزُّرنا، و هما آلتان موسقيتان تختلفان في شكلهما و أصواتهما عما لدي الشعوب الأخرى.

و لعل للبيئة دورها في تعدد الرقصات و إيقاعها، و نشأتها. يقول الدكتور أحمد محمود الخليل "من المفيد أيضاً أن نأخذ دور البيئة بالحسبان في نشأة الرقصات، و كلما وقعت عيناي على حلقة رقص بدوية عربية، يقف فيها الرجال بصف مستقيم، و يتحركون في أماكنهم هبوطاً و صعوداً وفق إيقاع مديد و بطيئ، على إيقاع الدفوف أو طبلات صغيرة، أو حتى على إيقاع أغان شعبية من غير مصاحبة آلات موسيقية، وجدت في الصف المستقيم بُعد الامتداد في جغرافيا الصحراء، و وجدت في حركات الراقصين حركة مجموعة من الراكبين على ظهور الإبل، و هي تسير ببطء في ربوع الصحراء، فتكون حركتهم بين صعود و هبوط، يفرضها إيقاع سير الإبل، و عزوت التمهُّل في الحركة إلى دور المناخ الحار الذي لا يمدد الهواء فقط، بل يمدد حركة الأجساد أيضاً.

و كلما وقعت عيناي على حلقة رقص كردية، على شكل نصف دائرة، ترتج فيها الأجساد على شكل رجفات سريعة، و القوم ثابتون في أماكنهم، أو يتحركون ببطء، و جدت في الدائرة بُعد التكوير في الجبل، و وجدت في الرجفات السريعة الحاصلة في النصف العلوي من الجسد حركة مجموعة من راكبي البغال، و هم يقودونها في شعاب جبلية وعرة، و معروف أن البغل هو الحيوان الأنسب للبيئات الجبلية الوعرة، و وجدت في الهزَّات و الرجَّات القشعريرةَ التي تعتري الأجساد في برد جبال كردستان، و ما يقوّي هذا التفسير أن الرجَّات

السريعة تختفي في رقصات كرد المناطق الغربية و الجنوبية الغربية السهلية و المتاخمة للسهول"[1].

و هناك نوع من الرقص أعتقد أنه يمارس في منطقة جبل الكرد / عفرين فقط، يسمَّى (گراني) و يعني بالعربية " الوقور أو الجليل، و هي رقصة يزخر إيقاعها بالوقار و المهابة حقاً، تنتصب فيها الصدور، و تشمخ فيها الرؤوس، و تتلاصق فيها الأجساد، و رغم دويَ قرعات الطبل، تتحرك الأقدام ببطء و رزانة لمسافة قصيرة، و ينصب التركيز على القائد (قائد الحلقة)، و يكون عادة في القمة من الوقار، رغم أن عليه التفنن في إبداع الحركات، مستعملاً أصابع القدمين، و الحوار بالحركة مع قرعات الطبل و أنغام الزُّرْنا. و من صلاحيات القائد أن يبتعد عن رديفه خطوة أو خطوتين، و يخرج عن مسار الدائرة متوجهاً إلى الداخل، لأداء بعض الحركات الفنية الخاصة، لكنه يبقى على تواصل مع الجماعة من خلال منديل يمسكه رديفه التالي له من حيث الترتيب، و عليه ألَّا يطيل في الابتعاد، و إنما العودة إلى الانتظام في الصف"[2]. و من هذه الحركات الخاصة مثلاً، تراه يتجاوب مع قرع الطبل، فيحرِّك تارة إحدى كتفيه مع كل ضربة طبل، و تارة يحرك معها وسطه، و تارات تراه يحرك معها نصفه العلوي و هو مقرفص، و غيرها من الحركات التي تجذب العيون نحوه في وسط الحلقة.

هذا النوع من الرقص يؤدَّى على الأغلب في حفلات الأعراس، بمصاحبة الطبل و الزرنا، و يصاحبه غناء مقاطع من إحدى الملاحم الكردية يغنيها أحد المغنين الشعبيين، و جرى التقليد أن يتوجَّه

---

[1] د. أحمد محمود الخليل: الشخصية الكردية، مصدر سابق، ص 258.

[2] المرجع نفسه، ص 258.

عازف الزرنا إلى المغني الشعبي، الذي يكون غير بعيد عن مقدمة الحلقة، و يعزف في مواجهته أو قريباً من إحدى أذنيه، لكأنه يطلب منه أن يغني، و كلما بدأ بالغناء يتوقف ضارب الطبل عن القرع و عازف الزُّرنا عن النفخ و العزف، و يتوقف قائد الحلقة أيضاً عن الرقص، و تتباطؤ حركة الحلقة كثيراً،فيكاد المرء يحسبها دون حراك، أو تتوقف فعلاً. فتغدو ا آذان الجميع مشدودة إلى المغني الشعبي و كلمات الملحمة و إيقاعها.

و أهم خصائص الرقص الكردي أنه لا يمارَس مطلقاً بصورة انفرادية و لا ثنائية، أو حتى رباعية، بل بصورة جماعية، بحيث يبدأ بتكوين نصف حلقة دائرية، تتلامس فيها الأكتاف، و تتلاصق راحات الأيدي، و تتشابك الأصابع، و ينضم إلى الحلقة من شاء من تلقاء نفسه دون دعوة، طالما يجد في نفسه القدرة على الرقص. و مما يلفت النظر أن النساء و الفتيات يأخذن أمكنتهن في حلقة الرقص إلى جانب الرجال و الفتيان، فالرجال لا يعترضون على أن تقف امرأة أو فتاة إلى جانبهم في حلقة الرقص، بل على العكس، تراهم يشعرون بسرور بالغ في الرقص إلى جانب الحسناوات. ينقل باسيلي نيكيتين عن مينورسكي أنه قال "إن أحد الملاكين الأغنياء أقام على شرفه حفلة رقص شعبي في أحد الأيام. و ما أن ارتفع صوت المزمار (الزُّرنا) مع الطنبور في القرية، حتى هرعت جميع النسوة، و قد ارتدين أجمل زيناتهن، و أخذن مكانهن بين الرجال في حلقة الرقص التي استمرت حتى حلول المساء، و الجميع يضربون الأرض بأرجلهم بين الحين و الآخر ضرباً جميلاً"[1]. إن هذا الرقص الجماعي و المختلط بين الرجال و النساء،

---

[1] باسيلي نيكيتين: الكرد. مرجع سابق، ص 169.

لهو تعبير عن مدى الحرية التي تتمتع بها المرأة الكردية في مجتمعها الذي لا يوجد فيه نظام الحريم (فصل الرجال عن النساء) بخلاف قريناتها في المجتمعات الشرقية الأخرى. و عن كون الاختلاط بين الجنسين سمة متأصلة في الثقافة الكردية.

إن أغلب أنواع الرقص الكردي يمارس في الطبيعة، في ساحة واسعة حيث الفضاء الرحب، لكأنه يعبِّر عن توق الكردي إلى الحرية، و كرهه القيود.

الأدعية

وُجدَت الأدعية منذ وجود البشرية، حيث كان الإنسان يؤمن بوجود قِوى خفية لا تظهر له، تحيط به، و ربما كان يشعر بنوعٍ من الخوف من تلك القوى، و لهذا كان يتوسَّل إليها و يخضع لها، يقدم لها القرابين و الأضاحي من الحيوانات، و من البشر أحياناً، و هو في كل ذلك كان ينشد رضاها و إبعاد الشر عنه، و طلب المساعدة منها في مواجهة ما قد يتعرَّض لها من مصائب و محن. و تختلف الشعوب و الأمم في طرق أداء أدعيتها انسجاماً مع دياناتها و مذاهبها و طرق تفكيرها.و الكرد كغيرهم من الشعوب و الأمم، لهم نوعان من الأدعية.
أما النوع الأول، فهي **الأدعية الخيِّرة** (الدعاء له) التي تُسمَّى لدى الديانة الأيزيدية بالصلاة، و للأيزيديين فيها طقوسهم الخاصة. و إذا كانت غالبية الكرد قد انقطع عن أدائها، بعد انتشار الإسلام بينهم، بالطريقة نفسها التي كانت عليها، فإن الكرد الأيزيديين حافظوا عليها، وهم يؤدونها حتى يومنا هذا، بحيث يتوجهون بها إلى الله تعالى، خالق الكون و الإنس و الجن، يتوسَّلون بها إليه، متمنين النجاح المضطرد للآخرين و لأنفسهم، راجين رحمته و عفوه و غفرانه و مساعدته عند المحن و الشدائد، طالبين الخير للآخرين أولاً ثم لأنفسهم. و لهم في أدائها طقوسهم الخاصة، بحيث تنقسم الأدعية لديهم إلى ما يخص الأوقات المختلفة من النهار، فثمة دعاء الفجر، و الشروق، و دعاء الظهر و دعاء غروب الشمس. كما أن ثمة أدعية خاصة بالمناسبات

الدينية، و أخرى تُتلى على المرضى، و غيرها تختص بالحوادث الطبيعية كالفيضانات و الزلازل و الكوارث، و غيرها خاصة بالظواهر الطبيعية، كظاهرة كسوف الشمس و خسوف القمر. وهذه الأدعية أو الصلوات تُعتبَر واجباً على كل فرد أيزيدي بلغ العاشرة أو الثانية عشرة من العمر، ذكراً كان أم أنثى، أن يؤديها.

أما طقس أو كيفية أدائها،فتكون بأن يبدأ الفرد الأيزيدي "في الصباح الباكر قبل شروق الشمس بغسل يديه و وجهه، و يُفضَّل أن يغطي رأسه، ثم يشدُّ في وسطه حزاماً[1]، و يبدأ بالتوجُّه إلى مكان نظيف، يقف فيه متجهاً نحو الجهة التي تشرق منها الشمس، واضعاً يده اليمنى على اليسرى، و يبدأ بالدعاء لربه. و بعد انتهاء الدعاء، ينحني إلى الأرض أو أقرب نقطة منه، كأن يكون حائطاً، ليقبِّلها منهياً بذلك دعاءه الذي يُسمّى في هذه الحال (دعاء الفجر). يتكرر هذا الطقس في دعاء (شروق الشمس)، و كذلك عند أداء (دعاء الغروب). أما دعاء (شهادة الدين)، فتؤدَّى قبل النوم ليلاً، و يجوز أن يؤديها المرء واقفاً أو جالساً أو ممدداً في فراشه، و هي تقتصر على ترديد عبارات في وحدانية الله و الشكر و الحمد له و لبعض الأولياء الصالحين. و غالباً ما يؤدي الفرد الأيزيدي الدعاء بمفرده بعيداً عن الأنظار، لتكون نيته صافية[2]. و فيما يلي مقطع من دعاء الفجر:

"مدحنا و ثناؤنا للملائكة و الرجال الصالحين وسط القباب (المزارات).

تراءى النور في وسط الغسق.

---

(1) ربما هو ما يسمى في الديانة الزردشتية بكوست أو كوستي.

(2) الأدعية لدى الديانة الأيزيدية. مقال إلكتروني.

http://oqibe2009.ahlamontada.com/t292-topic

ركب فرس العبادة.

بان نور الفجر.

ليت للشخص الواقف حقاً، مائة مرة.

المفاتيح بيد العشَّاق و المعشوقين.

نحن نطلب منهم مرادنا.

و هم يطلبون بدورهم مرادهم من الله.

يا رجال الصباح ، صباحاً جديدا!

يا ملك الشهيد! يا نفس سلطان أيزيد!

أنت الشيخ و أنا المريد.[1]

أنا رهن إرادتك منقذنا سلطان أيْزيد.

يا رجال الصباح! صباح المعشوقين!

أنت صاحب التاج من الأول إلى الفجر.

أعطِ الخير، و اقلب عنا الشر.

حقاً الحمد لله رب العالمين"[2].

و من الأدعية الأخرى لدى الديانة الأيزيدية، دعاء الصبر، الذي نوجز فيما يلي بعض مقاطعه:

"صاحب الصبر أوجد الصبر.

سمَّاه باسمه الجميل.

فتح معه أركان المعرفة.

جعل الله الصبر سكينة.

تنَّزلت من نوره الملائكة.

عمَّر بهم الأرض و السماء.

---

[1] الشيخ و المريد مرتبتان دينيتان في الديانة الأيزيدية.

[2] الأدعية لدى الديانة الإيزيدية، مقال إلكتروني، مصدر سابق.

بذاك الصبر هجر الدراويشُ المال و السكن.
تعبَّدوا ليلاً و نهاراً.
زارهم الأمين جبرائيل زيارة خير.
عفا أولئك الدراويش من جهنم.
الصبر جائزة ممدوحة.
أوجدها الله من عنده.
بذاك الصبر أضحى الظلام أمامهم ضياءً و نوراً"[1].

من الملاحظ هنا أن الأدعية الأيزيدية أشبه ما تكون ابتهالات إلى الله، و يمكن تصنيف هذا النوع من الأدعية ضمن الأدب الديني. كما يمكننا أن نضيف إلى هذا النوع من الأدعية الخيِّرة ما يأتي بصيغ أخرى حتى لو لم يكن من الأدب الديني، كأن يدعو المرء لشخص آخر، حين يلقى منه عملاً خيِّراً مثلاً، و هو في هذه الحال يختار كلمات أو تعبيرات ذات وقع جميل في النفس معنى و مبنى كأن يقول: " فليحقق الله لك ما تصبو إليه"[2]. و من هذه الأدعية ما ورد في ملحمة "رستم زال" على لسان (رودابة) ابنة الملك (ميهراب) التي دعت لـ(زال) والد (رستم) حين التقيا، إذ دعت له بالنصر على أعدائه قائلة: "لتكن يد الله على ظهرك، و أقدامك فوق ظهر الأقدار"، و المقصود هو(لتعِنك يد الله، و تنصرك على أعدائك). و قولها أيضاً "لتُضاء الليالي الظلماء بنور و جهك"[3].

---

(1) Dr. Xelîl Cindî: Hindek dûea û dirozên Êzîdiyan. Zincîra belavokên Êzîdiyan, Jimar 2. Einbek 1997, rû 24-25.

(2) çiya Mazî: Heman jêder, rû 169.

(3) Edîb Polat: Heman jêder, rû 39.

أما النوع الثاني، فهو **الأدعية السيئة**، التي تُسمَّى في اللغة الكردية (نِفِرّ). و إذا كان بإمكاننا أن نسمِّي الدعاء الخيِّر بـ(الدعاء له)، فإننا يمكن أن نسمِّي هذا النوع الثاني بـ(الدعاء على....). بمعنى إن هذه الأدعية تدعو إلى أن يصيب مَن تُوجَّه له أمرٌ أو حدث سيِّئٌ أو شرٌّ ما، و ربما تختلف من حيث مقدار أو نوع هذا الشرّ تبعاً للفعل الذي أدَّى أو يؤدِّي إلى الدعاء على مَن ارتكب ذلك الفعل السيِّئ، كأن يُقال للمتكبِّر "فليصب أنفُك الأرضَ"[1]، علَّه يتعظ و ينتصر على غروره و كبريائه. و قد يكون ثمة شخص لا يأتي عملاً أو فعلاً، إلا و فيه أذى و ضررٌ للجماعة أو أهل القرية، فيدعون عليه بالذهاب و عدم العودة مثلما نجد في قولهم "ليكن ذهابه دون عودة"[2]، و ليس من الضروري أن يعني عدمُ العودة الموتَ. ما يُستشفُّ من هذا الدعاء / النِفِرّ هو أنه لا يتمنى موت من يدعون به عليه، بل يتمنى فقط ابتعاده عنهم، و قد يدعون عليه بالمرض، كأن يُقال له "فلتمضِ مع الآلام"[3].

إلا أن ثمة أدعية من هذا النوع المسمَّى النِفِرَ، تقسو على مَن تُوجَّه له، فتتمنى موته، ليرتاح المجتمع من شروره، كأن يُقال لأحدهم "ألَّا يتوالى عليك العيد"[4]. صحيح أن الموت واحد مهما تعددت أسبابه، ولكن الصحيح أيضاً أنه قد يأتي سريعاً، فلا يدع المرء أو المريض وقتاً طويلاً يتعذب، و قد يأتي متأخراً، و المريض يتلوَّى بين مخالب آلامه فترة طويلة، كأن يُقال لأحدهم "ليخرج كبدك من فمك"[5]، أو

---

(1) Çiya Mazî: Heman jêder, rû 171

(2) Heman jêder, û heman rûpel

(3) Heman jêder, û heman rûpel

(4) Heman jêder, û heman rûpel

(5) Heman jêder, û heman rûpel

"لتنخر الديدان جسدك"[1]. ربما يكون هذا النِفِرّ الأخير أقسى من سواه، لأن يتمنى لمن توجَّه إليه أن يدوم مرضه ، فيبقى طريح الفراش زمناً طويلاً يتألم و يتعذب.[2]

لكن الملاحظ في هذا الباب، أي الأدعية / النِفِرّ، أنها لا ترد بكثرة في الفولكلور الكردي، و لعل مردُّ ذلك أن المجتمع الكردي مجتمع مسالم و متسامح، يتطلّع إلى خير الإنسان و سعادته، و لعلنا لاحظنا مدى الغَيْرية في الأدعية الخيِّرة، الأيزيدية المتجلية في دعاء الكردي الأيزيدي بالخير للآخرين قبل أن يدعو لنفسه. و قد رأينا هذا التسامح في الأمثال أيضاً، مما يدل على أنه سمة متجذرة في المجتمع الكردي.

---

(1) çiya Mazî: Heman jêder, rû 172

(2) من المعروف أن بقاء المريض مدة طويلة مستلقياً في الفراش، يؤدي إلى تقرُّحات في ظهره.

الطرائف

للطرائف مكانة هامة في أدب الفولكلور لدى مختلف الأمم، فهي قسم مهم من التراث القومي و الأدب الشفاهي الشائع بين الناس، الذين يتناقلونه من عصر إلى آخر، و من جيل إلى جيل. و"هي نوع أدبي يحمل سمة المكان و الزمان و العصر، و يعكس صور أحداث عصره"[1]. و هذا ما جعلها تحتل مكاناً هاماً في ميدان الدراسات الأدبية الفولكلورية، و تحوز على اهتمام علماء الفولكلور بها جمعاً و دراسة.

و لا تشذُّ الطرائف الكردية عن هذه القاعدة، فهي تشغل حيِّزاً واسعاً في أدب الفولكلور الكردي، و تُروى من شخص إلى آخر، و من جيل إلى جيل شفاهاً، و هذا ما يجعلها، كغيرها من أنواع أدب الفولكلور، تتعرَّض للتغيير طبقاً للراوي و الرواية. إن هذا التغيير قد يصيب المفردات و التراكيب و اللغة بشكل عام،أما الغاية من الطريفة، و هي على الأغلب انتقادات اجتماعية أو سياسية عن طريق السخرية و إثارة الضحك، قلما يطولها التغيير. و الطريفة كنوع أدبي قصة قصيرة، تُنسج في شكل حكاية ذات هدف،و لها عناصرها الفنية، مثل الشخصيات و الأحداث و الهدف و العقدة و الحل، و تُنسَج ضمن

---

[1] د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي. مرجع سابق، ص 143.

نسيج لغوي قائم على السرد و الوصف و الحوار ، و هي تُروى على لسان شخص ما.

و قلما يكون الضحك هنا غاية لذاته، بل هو "وسيلة لانتقاد المظاهر السيئة و الرديئة في الحياة، و وسيلة جادة للبحث و التنقيب في كل جهة و مكان و زمان، عن النقائص و الأوضاع السيئة، و يرفع القناع عن تلك المظاهر بشكل ساخر"[1]، سواء كانت تلك المظاهر اجتماعية أم سياسية أم اقتصادية. و لهذا يقسِّم مؤرخو الأدب الطرائف تبعاً لمضمونها إلى اجتماعية و سياسية و اقتصادية. كالطريفة التي رواها لي الفولكلوري الكردي بلال حسن، و التي يمكن أن تندرج ضمن الطرائف الانتقادية الاجتماعية.

تقول هذه الطريفة إن " أحد المتنفذين في إحدى القرى لطم أحد القرويين على وجهه، فذهب هذا القروي إلى السلطات ليشكوه إليها، إلا أنه فوجئ بضرورة تقديم شكوى كتابية. و لأنه لا يعرف القراءة و الكتابة، توجّه إلى أحد كُتَّاب العرائض ليكتب له الشكوى، و حين استوضحه هذا عن الأمر، قال: "إن فلاناً لطمني على وجهي، و أريد أن أشكوه إلى السلطات". و بعد أن كتب له الشكوى، قدَّمها له ليبصمها، إلا أنه استوضحه مضمونها قبل أن يبصمها، فراح الرجل يقرأها، و يشرح مضمونها للقروي، و إذ نظر إليه، رآه يبكي، فسأله عن سبب بكائه، فقال القروي:"كيف لا أبكي و قد حدث لي كل هذا و لست أعلم؟!".

إن بطل هذه الطريفة شخصية ماكرة ، يمكن أن توجَد في أي مكان و أي زمان. هؤلاء يستغلون سذاجة البسطاء استجابة لجشعهم. و بقدر

---

[1] المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

ما تثير هذه الطريفة الضحك في القارئ أو المستمع، فإنها في الوقت نفسه تنتقد سلوك فئة من أفراد المجتمع، و تنتقد الجشع و الجشعين في أي مجتمع كان.[1]

و ثمة طريفة أخرى رواها لي أيضاً بلال حسن، يمكن أن تندرج هي الأخرى في باب النقد الاجتماعي ." كان في إحدى القرى راعٍ حريص جداً على قطيعه، سأله بعض الناس: هل تجيد شيئاً آخر غير الرعي؟ قال: " نعم. ليس هناك من ينفخ (يعزف) في الناي مثلي، فأنا أستطيع أن أجمع أفراد القطيع بعزفي"، و تابع قائلاً: في "صباح كل يوم، سوى يوم الجمعة، أجمع قطيعي بعزفي"، و لما سئل عن استثناء يوم الجمعة، قال: "أبي يمنعني عن العزف صباح أيام الجُمَع لأنه يريد أن يستمع إلى الملا وهو يقرأ القرآن. فسُئل أيضاً "هل يفهم أبوك القرآن؟" قال: "لا، ولكنه يريد أن يهزَّ بدنه".

ليست الغاية من هذه الطريفة إثارة الضحك فحسب، بل تهدف إلى السخرية من أولئك الذين يتظاهرون بمعرفة ما لايعرفون.

إن أكثر الطرائف تُروى على لسان شخص ما، و تروي قصة شخص أو أشخاص، ربما يكونون معروفين في حياة الناس. و يكون بطل الطريفة في حد ذاته ظريفاً و لاذعاً في الوقت نفسه، تنتشر طرائفه

---

[1] ثمة طريفة أخرى تُروى في عفرين، بطلها أحد كُتَّاب العرائض كان يضع أمامه على الطاولة ثلاثة أقلام مختلفة الألوان، و كلما قصده أحد ما ليكتب له عريضة، كان يخيِّره بأي واحد من الثلاثة يريد أن يكتب له. و حين كان يُسأل عن ذلك، كان يقول: هذه الأقلام مختلفة الأسعار، و تبعاً لذلك تختلف جودة و قيمة (سعر) الكتابة. فكان البسطاء من الناس يعتقدون أن الكتابة بالقلم الأكثر قيمة، تكون أكثر تأثيراً و إقناعاً. و هكذا كان الرجل يستغل سذاجة البسطاء من الريفيين.

بين الناس، يتناقلونها بينهم، و قد يضيفون إليها أشياء جديدة، أو يخلقون طرائف، ثم ينسبونها إلى ذلك الشخص بغية الشيوع و الانتشار.

قد يكون هذا البطل شخصا حقيقياً، و قد يكون خياليا، يصنعه الناس، و ينسبون إليه الطرائف، أو يروونها على لسانه، و ينتقدون بها مساوئ الحياة و منغصاتها.

إن أكثر أبطال الطرائف شهرة في الشرق هو من عُرف بـ(جحا) الذي يتنازعه الكرد و العرب و الفرس و الترك. فهو عند الكرد يُعرف بـ(الملا مشهور) أو (الملا مزبور)،و يُعرف عند العرب بـ(جحا) أو (جحا الرومي)، أما الترك و الآذريون، فيطلقون عليه اسم (خوجة نصرالدين) أو (ملا نصرالدين) أو (نصرالدين أفندي) ، و الفرس يسمونه (نصرالدين طوسي)[1]

لا يكتفي الترك بإطلاق اسم عليه، بل يعتبرونه تركياً. أما محمد مصطفى كردي، فيؤكد أنه كردي باسم الملا مشهور، و يقول في ذلك: "إن الملا مشهور يسمى نصرالدين، و هو من أكراد مازندران، ولكن مآسي الدهر السافل قد ألمَّت به حتى أوصلته إلى مدينة آق شهر" [2].

يقول الدكتور عزالدين مصطفى رسول: "سواء أكانت شخصية الملا مشهور (جحا) حقيقية أم خياليه، و إلى أي قوم انتسب، فإنه كردي بالنسبة لنا، و بطل من أبطال الطرائف الكردية. أو يمكن القول إن

---

[1] Êlxan Penaber: Pêkenokên kurdî, beş 1.
http://www.nasname.com/a/mele-mero-- melaye-meshur--mele-nesredin--jiyan-u-pekenoken-wi--besa-1

[2] د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق، ص 150.

للكرد حصة فيه على الأقل، أو إن طرائفه الشائعة بين الكرد، رغم أن قسماً منها تُروى بلغات أخرى، هي ملك للتراث الشعبي الكردي." [1]

مهما يكن، فإن لهذه الشخصية طرائف كثيرة يتداولها الكرد فيما بينهم، مثل غيرهم من شعوب الشرق، و يعتبرونه أحد أبطال الطرائف الكردية باسم (ملاي مزبور أو مشهور). و قد جُمع قسم كبير منها في جنوب كردستان منذ عام (1939)،حيث نشرها محمد مصطفى كردي مع مقدمة لها، و أعاد صاحب مطبعة (ترقي) في كركوك طباعتها مرة ثانية، و في المرة الثالثة نشر كيوي مكرياني مجموعة من طرائفه تحت عنوان (طرائف الملا مشهور – للضحك) مع مقدمة لها في أربيل[2].

من المؤسف أن طرائف هذه الشخصية الظريفة، على الرغم من تناقلها بين الكرد في أجزاء كردستان الأربعة، لم تُجمع و لم تُنقل من الألسن إلى الورق سوى في اقليم كردستان / العراق، و لكن ما جُمِع هناك لم يتوفَّر بين الأيادي الآن. و قليل منها جُمِع في الجزء الملحق بتركيا من كردستان، و لم يقع شيئ مما جُمع هناك في أيدينا، سوى بعضها القليل مما جمعه محمد أمين بوز أرسلان، و نشره في استانبول، وقد وجدنا بعضها في إحدى المواقع الإلكترونية. إحدى تلك الطرائف تذهب إلى أن الملا كان مديناً لشخص بمبلغ من المال، و كلما كان الدائن يطالبه بدَيْنه، كان يقول له: قريباً سأوفيك دَيْنك. بعد أن ملَّ الرجل من هذا الكلام، قال له: قل لي كيف و متى سترد لي؟ قال الملا: انظر! لقد زرعت الشوك في ذاك المكان الذي يأتيه

---

[1] المرجع نفسه، ص 152.

[2] المرجع نفسه، ص 149.

الراعي بقطيعة للقيولولة، وسوف تنمو الأشواك، فيتعلق بها بعض صوف الغنم، سأجمع ذلك الصوف، و ستغزله زوجتي و تصنع منها جوارب، أبيعها في السوق، و أوفي بثمنها ما لك من دَيْن عليَّ. قهقه الرجل ضاحكاً بعد أن سمع هذا الجواب من الملا. فقال الملا: انظر! كيف يضحك فرحاً حين سمع كلمة النقود؟!"[1].

إن هذه الطريفة، إذ تصوِّر لنا حادثة ما وقعت، أو كانت من بنات الخيال، فهي تنتقد سلوك بعض الأفراد المراوغين، الذين يأتون بألف سبب و سبب للتهرب مما يجب عليهم فعله، أو القيام به، وهي صرخة استنكار مشبعة بالسخرية من أولئك الناس.

طرائف الملا مشهور أو مزبور تدل على ذكائه و سرعة بديهته. كان الملا، حسب إحداها ينوي شراء بعض المِشمِش من سوق ملاطية، و هو إذ كان يبحث عن بغيته، أحس بضربة من الخلف على رقبته، فاستدار، و إذا رجل ضخم الجسم طويله خلفه، فقال له: هل أنت من ضربني؟ قال الرجل: بلى، فماذا بعد؟ قال الملا: أضربتني حقاً، أم كنت تمزح؟ قال الرجل: ضربتك حقاً، فماذا أنت فاعل؟ قال الملا: تهيَّأ لي أنك تمزح، أنا لا أحب المزاح.[2]

و طريفة أخرى تقول: عقد القرويون شرطاً مع الملا، فقالوا له: إذا بقيت خارج المنزل في هذه الليلة الباردة من ليالي الشتاء حتى الفجر، فسوف نمدُّ لك مائدة طعام كتلك التي كانت لإبراهيم الخليل، و إذا لم تفعل، فعليك أن تمدَّ لنا المائدة. قَبِل الملا، و أمضي ليلته خارجاً في ذلك البرد القارس، و في الصباح مضى إليهم مطالبا بتحقيق ما

---

(1) Êlxan Penaber: Heman jêder

(2) Êlxan Penaber: Heman jêder

توافقوا عليه، قالو له: كانت شموع مسجد القرية المجاورة موقدة حتى الصباح، و أنت كنت تتدفأ بها، و لهذا لم تحقق الشرط، و عليك أن تمدَّ لنا مائدة الطعام التي اشترطناها. قَبِل الملا أيضاً، و اجتمع القرويون منتظرين أن يطعمهم، و إذا بهم يرونه قادماً، و في إحدى يديه وعاء، و في اليد الأخرى شمعة متقدة جعلها تحت الوعاء. فقال له القرويون: يا ملا! الشمعة لا تحمي الوعاء، فقال: كيف يستطيع امرؤ أن يتدفأ بنار شمعة موقَدَة في قرية أخرى، و لا تستطيع هذه الشمعة أن تحمي هذا الوعاء.[1]

إن اشتهار الملا مشهور بالذكاء، يجعلنا ألَّا نتوقع أن تكون طرائفه، أو الطرائف التي قيلت على لسانه، قيلت هكذا للتسلية بما تثيره من ضحك و سخرية، بل إن طرائفه ذات غايات تهدف إلى خلق الرخاء و المسرة في الحياة عن طريق الضحك، و جعلت من الضحك وسيلة للسخرية من المظاهر السيئة و المعوجَّة في الحياة، و تهدف إلى انتقاد عادات اجتماعية، أو حتى النظام الاجتماعي السائد أيضاً.

نرى في طرائف الملا مشهور استخداماً للشخصيات التاريخية أحياناً، كرموز للظلم و الاضطهاد. و أكثر ما يرد فيها شخصية تيمورلنك، و هو شخصية حقيقية، و هو قائد أوزبكي عاش في القرن الرابع عشر، و أدرك مستهل القرن الخامس عشر، عُرف بالظلم و البطش، و من هنا تأخذه طرائف الملا مشهور رمزاً للظلم.

إن الطرائف التي تروى على لسان الملا، و تتحدث عن تيمورلنك، حسب الدكتور عزالدين مصطفى رسول، قد استفادت من وجوده التاريخي، لتجعل منه مظهراً و ستاراً للحديث عن كل امرئ ظالم، و

---

[1] Êlxan Penaber: Heman jêder

كأن الشعب و هو منتج تلك الطرائف، يقول خلف ستار تيمورلنك إن الظلم و الشر شيئ واحد في كل مكان و زمان و عصر، و لهما شكل و معنى و جوهر واحد و نتيجة واحدة[1].

إن الطرائف كغيرها من أنواع أدب الفولكلور، كما قلنا، يصيبها التغيير في رحلة انتقالها، و من هنا نرى أشكالاً و صوراً مختلفة للطرائف التي تتحدث عن تيمورلنك، و تُروى على لسان الملا. إن هذه الطرائف يمكن أن تُروى عن أي شخص يشبه تيمورلنك، و هي لا تحمل سمة تاريخية أو شخصية تدل عليه أو على عهده، و رغم ذلك يمكن أن تبرز شخصية تيمورلنك بصورة مضحكة ساخرة. منها طريفة تُروى على ألسنة الناس، أن الملا مشهور قد التقى تيمورلنك في الحمام ذات مرة، و كان إزاره مرصَّع بخطوط من الذهب. سأل تيمورلنك الملا: أي رجل أنا أيها الملا؟ قال الملا: أنت رجل طيب تعادل خمسمائة ليرة ذهبية. قال تيمورلنك: ويحك أيها الملا. إن إزاري وحده يعادل خمسمائة ليرة من الذهب. قال الملا: يا سيدي حسبت أنا أيضاً كما تقول.[2]

إن الغاية من هذه الطريفة، فضلاً عن إثارة الضحك، هي أن الظالم أياً كان، و في أي زمان و مكان يكون محتقراً من الشعب، الذي يرى فيه شخصاً فاقداً إنسانيته، و لا يعادل شيئاً، فالقيمة التي ذكرها الملا هي قيمة الإزار، و هذا يعني أن تيمورلنك لا يساوي قرشاً أو فلساً. و هذه إحدى وسائله لنقد الظلم و رأس النظام. و تفيد هذه

---

[1] د. عزالدين مصطفى رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، مرجع سابق، ص154

[2] المرجع نفسه، ص 155. و قد سمعت هذه الطريفة تُروى باللغة العربية أيضاً.

الطريفة بالإضافة إلى ذلك، سرعة بديهته في المواقف الحرجة التي يجد نفسه فيها دون رغبته أو إرادته.

هناك طريفة أخرى تقول: أهدى أحدهم تيمورلنك حماراً، و كان في المجلس شخص أراد أن يؤلبه على الملا مشهور، فمدح الحمار، و قال إن شخصاً كالملا مشهور يمكنه أن يجعل هذا الحمار يقرأ أيضاً. فأرسل تيمورلنك إلى الملا طالباً حضوره، و إذ حضر ، رمى إليه رسن الحمار، و قال له: اللحم لك و العظام لي،(بمعنى اضربه ضرباً مبرحاً) اجعله إنساناً.

مضى الملا بالحمار إلى بيته، و راح يفكر في الأمر، كي لا يكون موضع سخرية الآخرين، يجب أن يجد حلاً ما. تفتق ذهنه عن فكرة. فذهب إلى الورَّاق، و طلب أن يصنع له كراساً من جلد الحيوان. لم يطعم الملا الحمار ثلاثة أيام، ثم رش الشعير بين الصفحات الجلدية ، و بدأ يفتح الكراس صفحة تلو أخرى، و الحمار الجائع يلتهم حبات الشعير بلسانه من بين الصفحات. كرر الملا ذلك شهراً، إلى أن صار الحمار يقلب صفحات الكراس بنفسه. في آخر يوم لم يطعم الحمار، و في الصباح قصد مجلس تيمورلنك، و رسن الحمار بيده، و الكراس باليد الأخرى.

و لما وصل إلى المجلس في حديقة قصر تيمورلنك، طلب أن توضع في الوسط طاولة، وضع فوقها الكراس، و أطلق عليه الحمار الجائع، فصار يقلب الصفحات بلسانه، و يأكل الشعير، و بعدما أتى على الصفحات كلها، صار ينهق.

قال الملا للحضور: أرأيتم بأعينكم كيف قلَّب الحمار الصفحات واحدة تلو أخرى؟ لكن الدهشة كانت قد عقدت ألسنتهم، فلم ينبثوا ببنت شفة، إلا أن أحدهم، و كان يريد أن يوقع بالملا ، قال: نعم

رأيناه يقلِّب الصفحات، لكننا لم نعرف ماذا قرأ؟. قال الملا: إنه قرأ بلغة الحمير، و لكي يفهمه المرء، عليه أن يصبح حماراً. فسكت الجميع، بمن فيهم تيمورلنك، و كأن الطير حط على رؤوسهم".[1]

لجأت هذه الطريفة إلى الرمز تنتقد به رأس النظام، تيمورلنك و بطانته، التي تتملقه في سبيل مصالحها. و بذلك فهي تمثِّل صوت الشعب في إدانة الاستبداد و بطانته.

إن طرائف الملا مشهور نقد ساخر موجَّه إلى النظام الاجتماعي، و إلى ثغرات النظام و الحياة الاجتماعية عامة، و لا تخرج عن إطار النظام الاجتماعي الذي ينتسب إليه. بمعنى إنه يحاول معالجة العلل الاجتماعية و نواقص الحياة في إطار النظام نفسه. و حين تستهدف طرائفه النظام الاجتماعي أحياناً، أو قمة النظام مباشرة، فإنه يلجأ إلى استخدام الرمز، كما في الطريفة السابقة.

و يُروى أن بعض الناس توسلوا به أن يسدي إليهم نصحاً من فوق المنبر. فصعد وتوجه إليهم قائلاً: أيها الناس اشكروا الله و احمدوه. فقالوا: لماذا؟ قال: لأنه لم يمنح البعير أجنحة، فلو كانت له أجنحة، لهبط على سطوحكم و هدَّمها جميعاً فوق رؤوسكم و خرّب دوركم. إنه ها هنا يبدو حكيماً يجسِّد آمال الناس، سواء كانوا يصنعون الطرائف أو يروونها أو يسمعونها،في ألَا تكون للظالم أو للنظام القائم قدرة على ظلم الناس و تخريب بيوتهم.

ثمة بين أبطال الطرائف الكردية بطل آخر مشتركاً بين أمم شرقية كثيرة،هو بهلول، الذي يُقال إنه أخو الخليفة العباسي هارون الرشيد، أو هو شخصية مشوَّهة عن شخصية الشاعر العباسي أبي نُواس،

---

(1) Fettah Tîmar: Pêkenokên Mela Mela Meşhûr. Destnivîs

تُروى طرائفه على لسان بهلول. من المؤسف أن كل ما يُروى من طرائف على لسان هذه الشخصية، و ثلاث شخصيات أخرى، هم كفر أحمد و العم سرحد و أحمد كرنو، لم يجمع بعد، و ربما جُمِع، و لا نعلم ذلك.[1].

ما نعرفه عن بهلول من خلال الثقافة العربية، أنه اشتهر بين الناس بكونه مجنوناً. و المجنون كالطفل لا يفكِّر بعواقب كلامه، و لا يعرف المراوغة، فما يكمن في قلبه، يطفو على لسانه. و من هنا غدا عند الناس بطلاً مجنوناً للطرائف، يُروى على لسانه قول الحق و الصدق.

ثمَّة طرائف أخرى، يتناقلها الناس في قالب حكايات، و لكن أبطالها غير معروفين، أي ليست لهم شهرة الملا مشهور أو بهلول أو العم سرحد أو الحاج أحمد كرنو، إنما تتحدث عن فئة من الناس تكون بأفعالها و مستوى فكرها عرضة للسخرية من قِبَل الآخرين. إحدى هذه الطرائف تقول إن "رجلاً و ابنه سارا في طريق، و معهما حمار دون أن يمتطيه أحدهما، فلقيا شخصاً، اندهش لحالهما و هما يمشيان دون أن يركب أحدهما الحمار، و هو حمار قوي قادر على حمْلهما معاً، فقال لهما: لماذا لا يركب أحدكما الحمار؟ فقال الأب لابنه: حقاً كلام الرجل في محله، تعال و اركب أنت، فلا زلت صبياً، أما أنا فأستطيع أن أمشي. ركب الولد الحمار. و بعد أن قطعا مسافة قصيرة، لقيهما شخص آخر، وبَّخ الولد لأنه راكب و الأب المتقدم في العمر يمشي بجانبه. فقال الولد لأبيه: حقاً كلام الرجل في محله، و نزل عن الحمار، و ركبه أبوه. بعد مسافة أخرى لقيهما شخص آخر،

---

[1] هذا إحدى نتائج تقسيم كردستان بين أربع دول، و القيود المفروضة على الثقافة الكردية في بعضها.

و رأى الأب راكباً، بينما الولد يمشي بجانبه، فوبَّخ الأب، لأنه راكب و ابنه الصبي يمشي. فما كان منهما هذه المرة إلا أن يركبا الحمار معاً. و بعد مسافة قصيرة، لقيهما شخص رابع، و رأى الاثنين راكبين الحمار معاً، فقال لهما: ألا تخافان الله؟ تركبان معاً هذا الحيوان المسكين العاجز عن الشكوى؟!. فقالا معاً: حقاً كلام الرجل في محله. ثم نزلا و حملا الحمار على اكتافهما، و بعد مسافة قصيرة، لقيهما شخص خامس و رآهما يحملان الحمار، فقال لهما: هل يشكو هذا الحمار من شيئ كالجوع أو العطش أو المرض؟ فقال الأب: لا. لا يشكو من شيئ. فقال الرجل:هل أنتما مجنونان،تحملان الحمار القوي على أكتافكما؟! فقال الولد لأبيه: إنه يقول الحق، أشعر و كأن كتفي تتكسر.فأنزلا الحمار عن أكتافهما، و بينما كانا يأخذان قسطاً من الراحة. قال الولد لأبيه: ماذا نفعل الآن يا أبي؟ قال الأب: الأفضل لنا أن نعود إلى البيت، فإذا كان الآخرون يفكِّرون عنا، فوالله لا نستطيع المضيَّ قُدُماً"[1].

هذه الطريفة فضلاً عن أنها تنتقد سذاجة العقول الريفية، فإنها تعبِّر عن فلسفة الكردي في انتقاد التواكل في كل زمان و مكان، و قد مرّ هذا في حديثنا عن الأمثال أيضاً.

ثمة في أدب الفولكلور الكردي طرائف كثيرة، لا يُعرف قائلها، تنتقد بعض الملالي الذين يتسمون بالجشع، فيستغلون مكانتهم في المجتمع، و يسعون وراء جمْع الثروة، و لا يهمهم بأية طريقة أو أسلوب يكون ذلك،فيجعلون أنفسهم هدفاً لسخرية الناس. تقول إحدى الطرائف:

---

(1) Hesen Husên Deniz: Hinek pêkenokên Kurdan.

http://www.pen-kurd.org/kurdi/hesen-deniz/hin-pekenoken-kurdi.html

"أحد الملالي و اسمه قاسو، كان يردد دائماً في الناس:لا تنصتوا للشيطان، فإنه يؤدي بكم إلى نار جهنم. في أحد الأيام، كان أحدهم قد هيَّأ له مقدار الزكاة من ماله، و ناداه قائلاً له: أتعلم يا ملا إن الشيطان يقول لي لا تدفع الزكاة للملا هذا العام؟ فقال له الملا: أعوذ بالله، أنت تكفر. فقال الرجل: ولكنه الآن غيَّر رأيه، وقال لي: عليك أن تدفع للملا ضعفين هذا العام. فقال الملا: لا ضير في أن يستمع المرء للشيطان مرة احدة في العام"[1].

تنتشر أمراض اجتماعية ذات ضرركبير بين المجتمعات المتأخرة علمياً و ثقافياً، و خاصة في المجتمعات الريفية التي تفتقر إلى فرص التعلُّم، و يسود الجهل،الذي يشكِّل الحاضنة المناسبة لجملة من الأمراض الاجتماعية، تكون الشعوذة إحداها، فيصطاد المشعوذون فرائسهم بذكاء مستغلين جهلم. و قد جاءت الطرائف الكردية كإحدى طرق و أساليب التنديد بالمشعوذين و السخرية منهم، و في الوقت نفسه اتخذ المجتمع من الطريفة طريقة لمحاربة الجهل أيضاً.

تذهب إحدى الطرائف إلى أن "طفلاً ما زال، في طفولته المتأخرة، يبول في فراشه، فأخذته أمه إلى أحد المشعوذين، و سألته عن علاج لحالته، فكتب المشعوذ بعض الحروف على قصاصة ورقية، و ناولها إياها لتلفها في قطعة قماش و تعلقها بملابسه من الداخل، سيشفى بإذن الله، و لن يبول في فراشه بعد اليوم. فعلت الأم ما أوصاها به المشعوذ. كان الطفل يعرف القراءة و الكتابه، فدفعه فضوله لمعرفة

---

(1) Çiya Mazî: Heman jêder, rû 297

ما هو مكتوب في تلك القصاصة الورقية، فانتهز فرصة، و فتحها، فوجد فيها جملة واحدة: لا تبلل فراشك بعد اليوم"[1].

لقد رأينا في مبحث الحكاية أن المجتمع الكردي كثيراً ما يلجأ إلى الحكاية وسيلة تربوية، و خاصة في تربية الأطفال. و في الطرائف لا نعدم وجود بعضها،يدخل في هذا الباب، أقصد باب التربية بالإضافة إلى انتقاد الكبار،فتتجه إليهم،لا إلى الأطفال. في هذه الطريفة، اضطر قوم، لسبب ما، إلى الرحيل عن موطنه، فوضع أحدهم والده المعمِّر في سلة، و تركه هناك. فسأله الوالد: أتريد أن تتركني هنا و تمضي؟ قال الابن: نعم يا والدي،فلم أعد أستطيع إعالتك. و مضى في سبيله. فناداه الأب: تعال يا بني خذ معك سلتك، ستحتاجها ذات يوم.[2]

هذه الطريفة أشبه ما تكون بحمكة، تنقل إلى الأبناء و الأحفاد خبرة الآباء و الأجداد،و تذكِّرنا بالحكمة العربية "كيفما تدين تدان"،و يمكن أن تدخل باب المثاقفة، كما سنرى في موضع آخر من هذه لدراسة.

ليس من الضروري أن يكون أبطال الطرائف أو شخصياتها دائماً من البشر، بل تُروى الحكايات أحياناً كثيرة على لسان الحيوانات، التي تغدو عندئذ رموزاً ترمز إلى أناس لا تخلو الحياة منهم. هناك طريفة معروفة في أجزاء كردستان الأربعة، تقول: "كان رجل يملك جَدْياً و قرداً يقضي أيامه بصحبتهما. ذات يوم خرج الرجل، و ترك في الدار قِدْراً مملوءة باللبن، فأتى القرد على اللبن كله، و نظف شفتيه و فمه من البقايا، و مسد فم الجَدْي و وجهه بحفنة من اللبن، و رمى القِدْر خالياً في الدار، و ركن إلى زاوية، قعد فيها متربِّصاً. عند الظهر

---

(1) Heman jêder, rû 302

(2) Heman jêder, rû 325

عاد الرجل، فرأى قدر اللبن فارغة، فنظر إلى القرد و الجَدْي، فرأى القرد جالساً في زاوية ما في مسكنه، أما الجدي، فينتقل هنا و هناك و على وجهه بقايا من لبن، فحمل عصا و انهال على الجَدْي البائس، و كان القرد يخشى أن يعود الرجل إليه، فكان يشير بين لحظة و أخرى إلى وجه الجَدْي، في إشارة منه إلى أن الجَدْي تناول اللبن، و تلك بقاياه على فمه، فنجا بذلك من العقاب."[1]

إن هذه القصة، إحدى حكايات الطرائف، و تثير فينا الضحك، فإنها تنطوي على فكرة أو مغزى ذي دلالة، يبدو من خلال الرمز، الجَدْي و القرد، فكل منهما رمز لشخص أو لفئة في المجتمع، فالجَدْي رمز لشخص ساذج أبله، و القرد رمز لشخص ذكي و آثم، يستغل ذكاءه في الإيقاع بالآخرين و اتهامهم بجرائمه.

ثمة طرائف كثيرة في أدب الفولكلور الكردي، صيغت على ألسنة الحيوانات، و استهدفت غايات فكرية من خلال الرمز، و حكاية "من أين لك هذه التربية؟"[2] إحدى تلك الطرائف، فقد صيغت على ألسنة أسد و ذئب و ثعلب. "اتفق الثلاثة على الخروج معاً إلى الصيد، و بعد بحث و جهد اصطادت الحيوانات الثلاثة ظبياً و أرنباً و حماراً. كلَّف الأسد الذئب بتقسيم صيدهم بينهم. فقال الذئب: لك الحمار، و لي الظبي، أما الثعلب، فله الأرنب. استشاط الأسد غضباً لهذه القِسمة، و انقض على الذئب بضربة، فرماه في نهر جارٍ بالقرب منهم، فغرق الذئب في مياه النهر، و ظلَّ ذيله منتصباً مرفوعاً و هو يطفو

---

[1] د. عزالدين مصطفى رسول نقلاً عن علاءالدين سجادي: عقد اللؤلؤ ج3، بغداد 1958، ص 185.

[2] Elî Cefer: Gotina mêrê kurd gotin e. Jêdera berê ye, rû 52

فوق الماء. ثم التفت إلى الثعلب و طلب منه تقسيم الصيد بينهما، فقال الثعلب: سمعاً و طاعة يا ملك الغابة. الحمار لفطورك، و الظبي لغدائك، و الأرنب مقبِّلات لتنشيط الشهية. فقال الأسد: ليدمْ نسلك، ممَّا تلقَّيْت هذه التربية؟ قال الثعلب: من الذيل المنتصب".

يتمثَّل الرمز في هذه الحكاية المصاغة على أساس من الطريفة، و إثارة االضحك، في الأسد رمز الظلم و الاستبداد، و في الثعلب رمز الضعيف القانع بما يملي عليه المستبد. مما يوحي بأن هذه الطريفة قد صيغت في عصر،أو في مجتمع محكوم بالاستبداد، و تدعو إلى الانتفاض في وجه الاستبداد و المستبدين من خلال السخرية من الثعلب، أي من الضعيف المستكين إلى ظلم ظالميه.

إن اللجوء إلى السخرية من الشعب القانع، لدفعه إلى الانتفاضة في وجه ظُلَّامه، و الثورة عليهم، أسلوب لجأ إليه الأدباء و الشعراء في عصور الاحتلال و الاستعمار، و منهم من عنَّف الشعب، و قسى عليه، عسى أن يدفعه إلى الوقوف في وجه المحتلين. ولكن هذا ليس موضوع بحثنا.

الأحاجي

تُسمّى الألغاز أيضاً، و هي شكل من أشكال أدب الفولكلور، تنتقل شفاهاً من جيل إلى جيل، و تتوخّى دقة الملاحظة و سرعة البديهة و الانتباه و عمق التفكير.

و تُستخدَم الأحجية لغايات تربوية، و ذلك حين تستهدف الأطفال خاصة، مثلما نجد في هذه الأحجية "قال الألف للجيم: خذ القاف للميم"[1]، و المقصود هو (قال الله لجبرائيل: خذ القرآن لمحمد)، بالإضافة إلى هذا المقصد، يمكن أن نستدل بهذه الأحجية على العصر الذي قيلت فيه، و هو العصر الذي انتشر فيه الدين الاسلامي بين الكرد، و هذا ما يفيد في تصنيف الأحاجي حسب العصور التي قيلت فيها، كهذه الأحجية التي تشير إلى أنها قيلت في عصور موغلة في القدم، ربما هو العصر الحجري الحديث الذي تحوَّل فيه الإنسان من مرحلة (جمْع القوت) إلى مرحلة (إنتاج القوت) "الرأس فيك، و الوسط في الحمار و الجذْر في الأرض"[2]، و هي تعني (سنبلة القمح).

في الحقيقة ثمة في أدب الفولكلور الكردي أحاجٍ كثيرة تتعلق بالزراعة، مثل "العروس في الداخل، وشعرها في الخارج"[3]، و يُقصَد

---

(1) M. Xalid Sadînî: Mamikên kurmancî. Weşanên Nûbihar, çapa yekem, rû 47.

(2) Heman jêder, rû 51

(3) Heman jêder, rû 50

بها (عرنوس الذرة)، حيث تكون حبات الذرة ملفوفة بما يشبه الشعر. و أيضا "رأسه كالمئذنة، لكن هذا الرأس مغروس في الأرض"، و يُقصَد بها (الجزر)، و "ثمة شيئ جانباه خشبيان، بينهما ذئبان شرسان)، و يُقصَد بها (النورج) الذي تُدرَس به الحنطة و الشعير مثلاً، باعتباره آلة مصنوعة من الخشب، لها دولابان (الذئبان الشرسان) ثُبِتت فيهما مسننات حديدية حادة،و يجرها حيوان، حصان أو بغل أو ثور أو حمار.

نستطيع أن نردَّ كثرة ورود الأحاجي التي تتعلق بالزراعة في أدب الفولكلور الكردي، إلى طبيعة الحياة الاقتصادية الكردية القائمة في أكثرها على الزراعة، و حتى الأحاجي التي تقصد الصناعة، فهي تشير إلى الصناعات البدائية التي تستمد موادها الخام من الزراعة، كهذه الأحجية "ما هو الشيئ الذي بطنه على بطنه، لا رأس له ولا يدين و لا قدمين؟"[1]،و يُقصَد بها (المطحنة اليدوية)،التي تُسمَّى باللغة الكردية (دَسْتار).

هناك من الأحاجي الكردية ما يتعلق بدورة الزمن، حيث ترد فيها أسماء الزمان من أشهر و أيام و أوقات الصلاة، فيُتردَّد فيها اسم الليل و النهار و القمر و الشمس. مثل "هي اثنا عشر، لا تصبح ثلاثة عشر"[2]، و يُقصَد بها (عدد أشهر السنة)، و "اثنتا عشرة كتفاً، لكل كتف ثلاثون عوداً، و لكل عود خمس ورود"[3]، و يُقصَد بها (أشهر السنة و أيامها و أوقات الصلاة الخمسة)، و "شجرة في المياه، تدوم

---

(1) Heman jêder, rû 40

(2) Heman jêder, rû 65

(3) Heman jêder, rû 166

خمس ساعات، ثلاث منها في الظل/الظلام، و اثنتان في النور"[1]، و مثلها "خمسة أخوة، ثلاثة منهم يرون الشمس / النور، و اثنان لا يريانها"[2]، و يُقصَد بكلتا الأحجيتين أوقات الصلوات الخمس.
و تُستخدَم الأحجية لصقل لتمرين الفكر وصقل التفكير، و قد تُستخدَم "كمجهود اجتماعي و سياسي لخدمة أهداف خاصة في الحياة، كامتحان المرء لبيان قدرته على التكيُّف مع الظروف و الأحوال المستجدة، أو لبيان قابلية المرء على الاندماج الاجتماعي. فنحن نجد في ملحمة "رستم زال" كيف يخضع "زال" لأسئلة حكماء المجتمع، للتأكُّد من قابليته على الاندماج في الحياة الاجتماعية. ذلك لأنه أمضى طفولته المبكرة و بعضاً من فتوته في الجبال بين الوحوش الضارية، حيث تذهب الأسطورة إلى أن عنقاء ربته، بعد أن تخلى عنه والده، بسبب لون شعره الأبيض و كثافته في رأسه و على جسده.
يسأله أحد الحكماء:
"لديَّ حصانان أصيلان، أحدهما أسود، و الآخر أبيض اللون، يجريان متتابعين، و لا يمكن للثاني أن يسبق الأول"[3]، و هو يقصد الليل و النهار.
يسأله حكيم أخر: "هناك ثلاثون فارساً يجرون أمام الملك، حين يتمعَّن المرء فيهم، يراهم و قد نقص منهم واحد، ولكن حين يعدُّهم، يراهم ثلاثين. فكيف يكون ذلك؟". يجيبه زال قائلاً: "الفرسان الثلاثون يرمزون إلى القمر في أيام الشهر، ولكن الهلال لا يلفت النظر

---

[1] Heman jêder, rû 211

[2] Heman jêder, rû 188

[3] Edîb Polat: Ristemê Zal, rû 55, 56

في اليوم الأول، فلا يكاد يُرى، و لهذا تُرى الأيام و كأنها تسعة و عشرون يوماً. و هذا من خلق الله"[1].

و أكثر ما تُستخدَم دون قصد و لقضاء الوقت، إذ يجتمع القرويون في بيت أحدهم حول المواقد في ليالي الشتاء الطويلة، يقضون أوقاتهم، كما يمكن القول إنهم يتبارون في ما يمكن أن نسميه مبارزة في امتحان سرعة البديهة، إذ يطرح أحدهم أحجية، و يسعى الآخرون إلى الإجابة الصحيحة، فيخرج من المبارزة مَن أجاب أكثر من الآخرين مزهوّاً بتقدمه على أقرانه في سرعة بديهته.

تمتاز الأحجية بشكلها التعبيري القصير، فلا تكاد تتجاوز جملة واحدة، أو اثنتين، و قد تُصاغ هذه الجملة بأسلوب فني يبرز قدرة قائلها، وهو هنا الشعب، على التعبير الدقيق و اختيار ألفاظ دقيقة لِما يعنيه، بحيث تأتي بعض الأحاجي من خلال تركيب لغوي جميل معتمدة السجع، في رسم لوحة فنية جميلة، كأنها أُبدِعَت بريشة فنان قدير أو بقلم شاعر فنان متمكن من فنه، كما نجد في هذه الأحجية "هو في المقدمة، ولكنه ليس ملا/إمام، له مجلسه، ولكنه ليس آغا، الواحد يتبع الآخر دواليك، و هو في أيدي في العجائز"[2]. و يُقصَد بها (المسبحة و حباتها). هذه الأحجية، فضلاً عن أنها تثير التفكير، و تشحذ الذهن، فإنها في لغتها الأصلية تمتاز بسجع محبب و إيقاع ترتاح له الأذن:

سَرْكيشَ نَ مَلا يَ.

جڤاتا وِي هَيَ، نَ آغا يَ.

---

(1) Heman jêder, rû 56

(2) M. Xalid Sadînî: Mamikên kurmancî, rû138

يَكْ بـ دوو يَكي دَ يَ.
لِي د دَسْتي كالان دَ يَ.
چِيَ؟

Serekêş e, ne mela ye.

Civata wî heye, ne axa ye.

Yek bi dû yekê de ye.

Lê di destê kalan de ye.

Çi ye?

إلا أن الترجمة هنا، شأنها في كل النصوص الابداعية، قضت على ما فيها من كل ذلك.

و الأحجية تظهر دقة الملاحظة و الانتباه و عمق النظرة عند الشعب، بما تستخدمه من الرمز، و تتقصَّده من الغمض و التعتيم، و تحيل هذا الغموض إلى الآخرين، ليفكوا أسراره و يدركوه. و هنا تبرز فطنة المتلقي و سرعة بديهته.

الفصل الرابع

الثقافة الكردية و الثقافات المجاورة.

تثاقُف (تثقُّف) أم مثاقفة؟

خاتمة

الثقافة الكردية و الثقافات المجاورة

نقصد بالثقافات المجاورة الثقافات العربية و التركية و الفارسية، و هي التي وجدنا أصداءها تُتَردَّد في أدب الفولكلور الكردي، حيث نجد تماثلاً شديد الوضوح بين الثقافة الكردية وثقافات هذه الشعوب المجاورة، و خاصة في ميدان الأدب الشعبي الشفاهي ولا سيما في الأمثال و الحكم والقصص الأسطورية و الحكايات الشعبية.

ففي ميدان الحكم و الأمثال، وقد أتينا سابقاً ببعض الأمثلة، يقول الكرد "ما يزرع المرء يحصده"[1]. يرد هذا المثل لدى العرب مبنىً و معنىً، فيقولون: "ما تزرع تحصد"، و يرد لدى الفرس أيضاً، إذ يقولون: "هر كسى آن درود عاقِبت كار كَه كَشت"[2]، و يرد لدى الأتراك بالمعنى نفسه، إذ يقولون: "نَ أَكَرْسن أونو بيچَرسن".

„Ne ekersen onu Biçersin"

و يقول الكرد: "تفسد المياه في البحيرات الراكدة"[3]، و هو يرد لدى العرب أيضاً، و نجد هذا المثل بالمعنى نفسه لدى الفرس، إذ يقولون: "آب يه جا بمونه ميگنده".

---

(1) Elî Cefer: Gotinên pêşiyan, rû 108, Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 464

(2) الأمثال الفارسية الواردة في هذه الدراسة، زوَّدنا بها الزميل الشاعر و الباحث پَرْوِيزْ جيهاني. و هو من كردستان إيران، مقيم في سويسرا.

(3) Elî Cefer: Gotinên pêşiyan, rû 16. Bilal Hesen: Pîr û pendî, rû 18

يقول الكرد: "مدَّ رجليك بقدر لِحافك"[1]. يرد هذا المثل لدى العرب مبنىً و معنىً، و يرد لدى الفرس بالمعنى نفسه، إذ يقولون: " پا را به اندازه گليم خود درازكن"

يقول الكرد: "ليس العقل في الصِّغَر أو الكِبَر"[2]، فيرد هذا المعنى لدى الأتراك أيضاً، إذ يقولون: آكيل ياشتا دَغيل باشْتاديرْ

" العقل في الرأس، و ليس في العمر.Akil yaşta değil baştadir"

و ثمة أمثال تُتردَّد لدى الكرد و العرب مشتركة في المعنى مع اختلاف في الكلمات، من مثل قول الكرد "ينادي العطار على ما لديه"[3]، فيرد هذا المثل لدى العرب في قولهم "الإناء ينضح بما فيه" .

و يقول الكرد في المرء الذي يسبب الأذى لنفسه: "يحفر الخُلد (الفأر الأعمى) التراب، و يقلبه فوق رأسه"[4]، فيرد هذا المثل لدى العرب بالمعنى نفسه، و لكن باختلاف في الكلمات "يداك أوكتا، و فوك نفخ"، بمعنى: أنت السبب لِما صرت إليه، أو لِما أنت فيه، أو أنت من جلبت ذاك لنفسك.

لا يقتصر هذا التماثل على الأمثال و الحكم فحسب، بل نرى دائرتة تتسع في جانب آخر، فمثلاً يقول الكرد في معرض الدعاء بالشفاء للمريض "درباز بويي بةْ "، و بالمعنى نفسه نقول في العربية / اللهجة السورية "عليك العافية"،و يرد هذا الدعاء لدى الأتراك بالمعنى نفسه تماماً، إذ يقولون " كَچميش أُلسون " (يلفظ حرف الكاف كالجيم في

---

(1) Elî Cefer: Gotinên pêşiyan, rû 95. Bêwra Diyadînî: Gotinên pêşiyan, rû 31.

(2) Bilal Hesen: pîr û pendî, rû 13

(3) Bilal Hesen: Pend û peng, rû 70

(4) Heman jêder, rû 278

اللهجة المصرية).هذا الدعاء يرد بالمعنى نفسه لدى الأرمن و اليونانيين و الألبان أيضاً[1]. و إذا تذكرنا أن هذه الشعوب جميعاً كانت في يوم مضى خاضعة للدولة العثمانية، نستطيع أن نرد هذا التشابه إلى العامل العثماني.

نرى هذا التشابه في المقدمة التقليدية للحكاية الشعبية أيضاً، فالكرد يفتتحون حكاياتهم الشعبية بما معناه في العربية حرفياً (ما كان و ما لم يكن) فيقولون: " چهْ هَبوو، چهْ تُنَبوو ". أو " هَبوو تُنَبوو".

Hebû, tune bû " أو „ Çi hebû, çi tune bû.

والعرب يقولون "كان يا ما كان"، و ترد لدى الفرس أيضاً، و الأتراك يقولون: " نه ڤار، نه يوك".

"Ne var ne yok"

بالإضافة إلى هذه الشعوب و الأمم المجاورة، و التي تتشارك في الثقافة الإسلامية، و بينها صلات تجارية و زيارات لا تنقطع، و علاقات اجتماعية كالمصاهرة مثلاً، نجد هذه المقدمة التقليدية في الثقافة الألمانية أيضاً، إذ يقولون: " إسْ ڤارْ أيْنْ مالْ." بمعنى: حدث أو كان ذات مرة ".

" Es war ein Mal " .

و رأينا في ما سبق، عند الحديث عن الحكاية، أن قصة "الأسد و الثيران الثلاثة" متداولة في الثقافتين الكردية و العربية، مع استبدال الأسد بالذئب في النموذج الكردي، و رأينا أيضاً أن"الخضر"، العبد الصالح، يرد في الديانة الأيزيدية، و هي ديانة كردية، و رغم وروده في الديانات السماوية الثلاث، إلا أن الأيزيدية أقدم منها جميعاً. إن

---

[1] Ramaza Pertev: Heman jêder, rû 316, 317

البحث مطوَّلاً في هذا التماثل الثقافي ليس من أهداف هذه الدراسة، ولكنه موضوع جدير بالدرس و التحليل، ربما نعود إليه في قادم الأيام، و هو ناجم ربما عن تشابه تجارب الشعوب و الأمم.

ثمة تشابه من نوع آخر بين الموروث الثقافي الكردي و الموروث الثقافي لدى شعوب أخرى، نجده في سيرة أحد الشخصيات الرئيسية في قصة "أمير بوتان"[1] و بعض سيرة "يوسف" عليه السلام و قصته مع زليخة زوجة عزيز مصر"[2].

أحد الشخصيات الرئيسية في هذه القصة هو "سَرْكان" و هو أحد أخوين، هما ولدا الأمير الذي كان قد تزوَّج أمهما سراً في مكان ما دون أن يعرِّفها بكونه أميراً، و أعطاها خاتماً و سِواراً، بعد أن نقش اسمه عليهما، وأوصاها أن تضع الخاتم في اصبع الوليد القادم إن كان ذكراً، أما إن كانت أنثى، فتضع السوار في معصمها، و تركها لدى ذويها، و قفل عائداً إلى إمارته و قصره.

وضعت المرأة توأمين كلاهما ذكر، فأطلقت اسم "سَرْكان" على أحدهما، و وضعت الخاتم في اصبعه، وعلى الآخر اسم "ژيندار" و وضعت السوار في معصمه. بعد أن كبر الأخَوان، اختلف "سَرْكان" مع أحد الفتيان، و ضربه، فجاءت أمه، و أنَّبته و عيَّرته بأن أباه غير معروف، فما كان من الأخوين إلا أن يمضيا بحثاً عن أبيهما، فأضاع كل منهما الآخر في المدينة.

---

(1) Rukiye Özmen: çîrokên şevbihurkan, rû 71 – 79

(2) وردت قصة "يوسف" في القرآن، في سورة يوسف، كما وردت قبل ذلك في كل من التوراة و الإنجيل.

التقى "سَرْكان" بائع حلوى، لا بنين له، فتبناه و صار يعمل معه في متجره لبيع الحلوى. تقول القصة إنه كان شاباً وسيماً جميل المحيَّا، و انتشر خبره جماله في المدينة، فصار الناس يتهافتون على شراء الحلوى لا رغبة فيها، بل في أن يرَوْا الشاب الجميل و الوسيم. و تناهى خبر جماله إلى سَمْع ابنة الوزير، و كان قصره غير بعيد عن متجر بائع الحلوى، فكلَّفت شخصين بحفر نفق يمتد من قصر أبيها إلى المتجر، لتتمكَّن الذهاب من خلاله لرؤية الفتى، و هذا ما حدث.

و لما علِم الوزير بأمر النفق و الفتى و ابنته، أمر بإحضاره إلى قصر الأمير لمعاقبته، عندئذ وقعت عينا الأمير على الخاتم في اصبعه، فعرف أنه ابنه، ولكنه لا يستطيع أن يبوح بسره، و لكي ينقذ ابنه، أمر بأن يعاين أشخاص مختصون النفق، فإن كان محفوراً بدءاً من المتجر باتجاه قصر الوزير، يكون الشاب مذنباً، و يستحق العقاب، أما إن كان محفوراً بدءاً من القصر نحو المتجر، فيكون هذا من تدبير ابنة الوزير، و دليلاً على أنها تحبه، و عندئذ يستحقان أن يتزوَّجا.

يتم الكشف على النفق، فيتبيَّن أنه محفور بدءاً من قصر الوزير. عندئذ يُعقَد لـ "سَرْكان" على ابنة الوزير، و يعيشان في قصر الأمير. و بعد ذلك يجد أخاه "ژيندار"، و يأتي به ليعيش معهم في قصر الأمير. و تنتهي القصة بأن يصارح الأمير ولديه، فيحضران أمهما و يعيش الجميع معاً.

ثمة تشابه بين القصتين، يظهر في سيرة كل من النبي "يوسف" عليه السلام و "سَرْكان". كلاهما جميلٌ و و سيمٌ، و ينتشر خبر جمالهما في المدينة، تُدعى النسوة الأرستقراطيات إلى قصر الملك لرؤية "يوسف"، و يجتمع الناس أمام متجر بائع الحلوى لرؤية "سَرْكان"، و إذا كان "يوسف" ابن نبيٍّ، فإن "سَرْكان" ابن أمير، (لا نقصد هنا تشبيه

المنزلتين، بل أن كليهما ينحدر من أسرة عريقة)، كلاهما تعرّض لمحنة، "يوسف" أُلقِيَ به في بئرٍ، و "سَرْكان" تاه في المدينة، كلاهما اجتاز المحنة، و ارتقى مكاناً مرموقاً، كلاهما تعرَّض لحب و أحابيل النساء،و تبيَّنت براءة كليهما بالطريقة نفسها، فبراءة "يوسف" ظهرت من خلال تمزيق قميصه من الخلف، أي كان مطارَداً من المرأة التي أحبَّته، و براءة "سَرْكان" ظهرت من خلال حفر النفق بدءاً من قصر الوزير، حيث تقيم ابنته، نحو المتجر، حيث يعمل "سَرْكان"،أي لا ذنب له في حفر النفق، النساء الأرستقراطيات إذ يَرَيْن "يوسف"، ينبهرن به، فيقطعن أصابعهن سهوة بدل الفاكهة، و الناس يجتمعون أمام المتجر،و يشترون الحلوى لا رغبة فيها،بل رغبة في رؤية الفتى الوسيم، "يوسف"، وجد أخوته و أحضر أباه ليعيش معه في قصر المملكة، و "سَرْكان" و جد أباه و أخاه، و أحضر أمه ليعيش الجميع في قصر الإمارة معاً.

و يبدو التشابه في سِيرة بطل قصة فولكلورية كردية أخرى، هي قصة "زَمْبيلفروش /بائع السِّلال"[1] و سِيَر كل من النبي يوسف عليه السلام و بوذا،مؤسس الديانة أو الفلسفة البوذية. لقد وقف الباحث الكردي رمضان آلان عند هذا الأمر في مقالة له نشرها في العدد الثاني من مجلة " ڤار" في خريف عام (1997) في استانبول[2].

"زَمْبيلفروش" قصة فولكلورية كردية معروفة في جهات كردستان الأربع، و لها روايات متعددة و شغلت أدباء و شعراء و باحثين كُرداً

---

[1] كثير من الباحثين الكرد يعتبرون هذه القصة ملحمة، إلاّ أنني أتحفظ على هذه التسمية، ولكن لا مجال هنا للخوض في هذا الموضوع..

[2] Aziz Samur: Destana Zembîlfiroş û Gulxatûn, weşanên Nûbihar, çapa yekem Istanbul 2015, rû 146-150.

كثيرين، فكتبوا عنها دارسين و محللين،و انتقلت إلى الأدب المدوَّن بريشة الشعراء فقي تيران (1563 -1650) و ملا باتَيِي (1675 – 1760) و مراد خان بايزيدي (1737 – 1794) و فيريك أُوسيف (1934 – 1997).

أحداث القصة تدور حول ابن أحد الأمراء، اسمه "محمد أمين"، تلقَّى تربيته و تعليمه في قصر ابيه الأمير. خرج ذات يوم إلى الصيد، يرافقه مستشاره أو أحد وزراء الإمارة، و أثناء العودة رأى جمجمة بشرية بجانب قبر مفتوح أو حفرة في مقبرة، و لم يكن يعرف شيئاً عن الموت و أموراً أخرى كثيرة ، فسأل مرافقه عنها، فأجاب إنها جمجمة شخص مات منذ زمن، فأعاد السؤال هذه المرة عن الموت، و عما إذا كان موت صاحب تلك الجمجمة عن جوع. عندئذٍ حدثه مرافقه عن الفقر و الغنى، عن الحياة و الموت، عن القيامة و الحساب، عن الجنة و النار و عن مساواة الموت بين جميع الناس، فقيرهم و غنيّهم، و ما إلى ذلك. لم ينم ذاك الفتى ليلته تلك،بل ظل يفكر بما حدَّثه به مرافقه، و عندما حلَ الصباح، لم يجده ذووه و خدمه في القصر.كان الفتي قد ترك قصر الإمارة، و ارتدى ثياب الدراويش، و ذهب في سبيله يبحث عن عمل ليعيش من كدِّه و عرق جبينه.

رأى في طريقه ناساً يجمعون عيدان القصب، و يصنعون منها سلالاً، يبيعونها في القرى و المدن،و يكسبون بذلك قوت يومهم،فانضم إليهم، و تزوَّج منهم، و راح يجمع العيدان مثلهم، و تعلم منهم صنع السلال، وصار يتنقَّل بين المدن و القرى، ينادي على بضاعته، و اكتسب لقب "زَمْبيلفروش" من عمله هذا، فهو ليس اسمه.

كان هذا الرجل وسيماً كما تقول القصة، و كان صوته عذباً. بعد سنوات كثيرة، وبينما كان ذات مرة ينادي على بضاعته في مدينة

"فارقين"، و يمرُّ من جانب قصر الأمير، تسمعه " گلخاتون" زوجة الأمير، فتعشق صوته، فترسل بعض الخدم، لإحضاره إلى القصر بدعوى أن الأمير يريد أن يشتري سلالاً.

لم يكن الأمير يومها في القصر، و لم تكن غاية زوجة الأمير شراء السلال. بل كانت تريد استمالته، و كسبه إلى جانبها، و طالبته بأن يخلع ثيابه، إلا أن الرجل، كان تقياً يخاف الله، و يمتثل لطاعته، فقد رفض الأمر، عندئذٍ حبسته زوجة الأمير في إحدى غرف القصر، في الطوابق العليا.

فضَّل الرجل الموت على الزنى، و صمم على أن يلقي بنفسه من الأعلى إلى الأسفل،فمال إلى الحيلة، و طلب أن يتوضأ للصلاة، فربطت زوجة الأمير رجله بحبل، و جعلت طرف الحبل في يدها، كي لا يهرب، إلا أنه بعدما صار في الحمام، حلَّ الحبل من رجله، و ربط الإبريق به، و قفز من الأعلى نحو الأسفل،(هنا تختلف الروايات، فتذهب إحداها إلى أنه تمزَّق إرباً إرباً، بينما تذهب رواية أخرى إلى أن الملاك جبرائيل أمسك به و وضعه على الأرض سالماً)، و هرب إلى بيته، و حين علمت زوجة الأمير بذلك، راحت تلاحقه من مكان إلى آخر.

بعد ذلك تختلف روايات القصة، فتذهب إحداها إلى أنهما التقيا في قمة جبل، و تعاهدا أن يصبحا أخوين، أخاً و أختاً. و ثانية تذهب إلى أنهما التقيا عند نبع، و رغبت " گلخاتون" زوجة الأمير أن تقبِّله، و إذ تمدُّ لسانها في فمه، يموتان معاً، بينما تذهب رواية ثالثة إلى أن ناراً اندلعت من فمها، فيحترقان معاً. و يدخلان الجنة، و يصيبان مرادهما فيها، و رواية رابعة تذهب إلى أنهما تزوجا، و خامسة تدعي أن " گلخاتون" تقتل زوجها الأمير، حين حاول أن يقتل "زمبيلفروش"، ثم رحل الجميع (گلخاتون، زمبيلفروش و زوجته و أولاده) إلى مكان

بعيد، ليس فيه أمراء، و سادسة تذهب إلى أنهما تعاهدا أن يتباعدا، و يذهب "زمبيلفروش" بناء على طلب أبيه إلى ديار بكر، و يصبح أميراً عليها[1].

نجد في هذه القصة تقديراً كبيراً للعمل و تثميناً عالياً للكدح، حيث يصرُّ "زمبيلفروش" على أن يعيش و يعيل أسرته من كدحه و عمله. و هي من جهة أخرى تبرز حرية المرأة في الحب، و اختيار مَن تحب، و انتقلت إلى الأدب الكردي المدوَّن كما قلنا سابقاً. إلا أن قيمتها الكبرى، في نظرنا، تكمن في أنها تمثَّل نموذجاً للمثاقفة في أدب الفولكلور الكردي.

على العموم لسنا في مبحث دراستها و تحليلها، بل ما نريده هو أن نبيِّن الصلة بين سيرة بطلها، و سِيَر مَن ذكرناهما سابقاً،و هما يوسف عليه السلام و بوذا، ولكن لا نرى مندوحة عن الإشارة إلى أن رواية واحدة فقط من بين جميع الروايات، تختلف عنها في موضوع رغبة زوجة الأمير في الحب و ممارسة الجنس معه، و هي رواية الكاتب روژَن بَرْناس، الذي يرى أن زوجة الأمير حين طالبته بخلع ملابسه، لم يكن ذلك بدافع عاطفي و جنسي، بل كانت تريد أن تتأكد من وجود أو عدم وجود أية علامات فارقة على جسده، ذلك لأن ابن أحد الأمراء كان قد خرج من البيت، و انقطعت أخباره، فأرسل الأمير الرسل إلى جميع الجهات بحثاً عنه، و في هذه الحالة، كان من الطبيعي، في ذلك العصر، أن يذيعوا أوصاف المفقود كشكله و طوله و ملامح وجهه و

---

[1] Aziz Samur: Heman jêder, rû 132, 133

ثيابه، و العلامات الفارقة على جسده. و زوجة الأمير كانت تبحث عن تلك العلامات[1].

ما أوجه الشبه بين "زمبيلفروش" و مَن ذكرناهما أعلاه؟ و ما وجه الشبه بين زوجة الأمير و زليخة زوجة عزيز مصر،التي أحبت يوسف النبي؟

قصة "يوسف و زليخة" وردت في الكتب السماوية الثلاثة، التوراة و الإنجيل و في القرآن الكريم وردت في سورة "يوسف"، فهي معروفة، و ليست ثمة ضرورة لإيجازها هنا.

ثمة مشتركات كثيرة بين "زمبيلفروش"و "يوسف"،كلاهما وسيم جميل المحيا ، و إذا كان يوسف ابن نبي، فإن زمبيلفروش ابن أمير، بمعنى أن كليها ينتميان إلى أسرة عريقة لها مكانتها المرموقة، كلاهما تعرض لمحنة، فيوسف ألقاه أخوته في بئر، ثم تعرض للبيع في مصر، فصار يعمل في بيت عزيز مصر، و زمبيلفروش خرج من بيت الإمارة حيث حياة النعيم و الرفاهية، إلى حياة الفقر و العوز. حاولت زوجة العزيز ان تغوي يوسف، فرفض، و تعرض بسبب ذلك للسجن، و كذلك زمبيلفروش، حاولت زوجة الأمير أن تغويه، فرفض، و تعرض بسبب ذلك للسجن، ثم الهروب، تنتهي القصة بأن أصبح زمبيلفورش أمير ديار بكر، كما أصبح يوسف عزيز مصر.

أما زوجة العزيز و زوجة الأمير، فكلتاهما، كما تصورهما القصتان، جميلتان، و كلتاهما متزوجتان، و كلتاهما تتبعان غريزتهما الجنسية، و تحاولان إقامة علاقة مع غير زوجها.

---

[1] Heman jêder, rû 151 – 158

أجرى (آيهان جَفَري) في تحقيق الملحمة الأدبية "يوسف و زُلَيْخة" للشاعر سليم حيزاني وشرْحها، مقارنة مطوَّلة بين أبطال القصتين، يوسف و زُليخة من جهة، و زمبيلفروش و كلخاتون من جهة أخرى[1] ، و سبق أن قلنا أجرى الناقد و الباحث رمضان آلان مقارنة بين زمبيلفروش و كل من بوذا و يوسف.

لا تختلف سيرة زمبيلفروش عن سيرة "بوذا" (563 – 483 ق.م) ، فكلاهما ينتميان إلى أسرة أرستقراطية عريقة، فالأول ابن أمير و الثاني ابن ملك، و يعيشان حياة الرفاهية، و كلاهما يعرف الموت بالصدفة، فبوذا في إحدى جولاته في المدينة يرى الفقراء و المرضى، و إذ يمر بجانب مقبرة، يرى الناس يحرقون جسد أحدهم (و هي عادة دفن الميت لدى الهنود)، و عندها يعرف الفقر و الغنى و المرض و الشيخوخة و الموت، و زمبيلفروش يمر بجانب مقبرة، يرى جمجمة على حافة قبر، و يسأل مستشاره عنها، فيسرد له المستشار أحوال الناس، و الموت و الدنيا و الآخرة، و عندها يعرف أن هناك فقر و غنى، و موت و حساب. وكلاهما ينبذان حياة الرفاهية بسبب ذلك، و يختاران حياة التقشف، وكلاهما لا يُعرَف باسمه الحقيقي، فالأول اسمه محمد أمين، و الثاني اسمه "سيدهاراتا غواتاما"[2].

---

[1] Ayhan Geverî: Yûsuf û Zuleyxa, ya Selîmê Hîzanî, capa yekem, Nûbihar, Istanbul 2013, rû 21.

[2] بوذا / سيدهارتا (563 – 483 ق.م) و معناه (كل أمانيه مجابة)، و هو من الأمراء الاريين الشرقيين، الفرع الذي توجّه إلى شمالي الهند واستقر هناك حوالي بدايات الألف الثاني قبل الميلاد، وُلد في بلدة على حدود الهند و مملكة النيپال. كان أبوه ملكاً في تلك البلاد، و قد تربى بوذا في القصور و عاش حياة الرفاهية كغيره من أبناء السادة و الملوك، و لما بلغ السادسة و العشرين من عمره هجر=

و لعلنا إن ذهبنا في تعليل التشابه بين زمبيلفروش و بوذا إلى أن كلتا الشخصيتين تنتميان إلى العرق الآري،أي إلى بنية ثقافية واحدة، ذلك لأن انتماء الكرد إلى الآريين مسألة تحدَّث فيها الكثيرون من المستشرقين و المؤرخين، و لسنا نجد ضرورة لإعادتها. و معلوم أن بوذا ينتمي إلى إحدى أُسَر الأمراء الآريين الشرقيين الذين توجهوا إلى شمال الهند، و استقروا هناك حوالي الألف الثاني قبل الميلاد، و أن البوذية التقت الزردشتية، و هي من الديانات الكردية و الفارسية قبل الميلاد، في "بلخ"، التي كانت الزردشتية ديانتها الرسمية قبل البوذية و الإسلام، و لما انحسرت الزردشتية فيها، انتشرت البوذية. و لا بد أنها تأثَّرت بالزردشتية، و أخذت منها ما أخذت، و ربما ما نجد في سيرة بوذا يكون صدى سيرة زردشت. إذا ما صحَّ ما ذهبنا إليه سيزال الكثير من الغموض الذي يخيِّم على هذا الأمر.

و إذا جاز لنا للوهلة الأولى أن نعيد اشتراك الحكاية الشعبية لدى الشعوب الكردية و العربية و الفارسية و التركية في المقدمة نفسها، والتماثل الذي يظهر في أمثال و حِكَم هذه الشعوب، وكذلك التشابه الكبير، إلى حد التماثل بين سيرتَيْ الشخصيتين، زمبيلروش و يوسف النبي، و بين يوسف النبي و سركان الشخصية الرئيسية في قصة "أمير

= زوجته إلى الزهد و التقشف و التأمُّل في الكون. ترك القصر الملكي في التاسعة و العشرين من عمره، و عاش سنوات بلا مأوى، و مات في الثمانين من عمره. بوذا ليس اسمه، بل هو لقب، يعني الحكيم أو المستنير أو ذا البصيرة النفّاذة. و هو مؤسس الديانة أو الفلسفة البوذية، التي هي أقرب إلى فلسفة الحياة منها إلى الدين. تقوم على التجرد و الزهد تخلصاً من الشهوات و الألم، و طريقاً إلى الفناء التام. تقول بالتناسُخ و مبدأ السببية، و تنكر البعث و الحساب. هي أكثر الديانات انتشاراً في الهند و الشرق الأقصى. ويكيبيديا.

بوتان" السابقة، بكل بساطة، إلى اشتراك الشعوب الأربعة في الديانة و الثقافة الإسلامية ،وكونها شعوب متجاورة، و بينها علاقات مباشرة، و استخدام الكرد لغاتها وسيلة للتعلُّم و التواصل معها، إحدى أهم تلك العلاقات، يُضاف إلى ذلك ما بينها من صلات تجارية، و ربما اجتماعية أيضاً كالمصاهرة مثلاً، و أن الدين الإسلامي لعب دوراً كبيراً في تلاقح ثقافاتها،و أن اللغتين الكردية و الفارسية، تنتميان إلى أرومة واحدة، هي أسرة اللغات الهندو- أوروبية، و تقسيمَ الكرد و توزيعهم بين دُوَل الشعوب الثلاثة، فيكون كل ذلك حجة و دليلاً على وقوع الثقافة الكردية تحت تأثير ثقافات الشعوب الثلاثة و هيمنتها، (وهي وجهة نظر ربما تكون صحيحة إلى حدّ ما)، و أن الثقافة الكردية لم تعط شيئاً، بل كانت آخذة، و لم تكن يوماً مأخوذة.

إذا سلمنا بهذ الرؤية، فإن ظهور شخصية "الخضر" في أدب الفولكلور الكردي، كما رأينا عند حديثنا عن القصص الأسطورية الكردية وملحمة "ممي آلان" ، يجعل للثقافة الكردية أيضاً صداها في ثقافات الجيران. هذه الملحمة ظهرت قبل الميلاد، و لكن شأنها كشأن المواد الفولكلورية لدى جميع الشعوب، تعرَّضت للتغيير أثناء تنقلها الشفاهي، و ربما لم يكن هذا التغيير بفعل أذواق الرواة و ميولهم الفكرية، و المناخات الثقافية للعصور المتتالية فحسب، بل قد يكون للأثر الديني و الفكري و السياسي أيضاً، بعد وصول الإسلام إلى كردستان، و من ثم تقسيم الكرد ديموغرافياً و جغرافياً بين إمبراطوريتين،الفارسية و العثمانية أولاً،ثم بين أربع دول،تأثيره البالغ في التغيير الذي أصاب هذه الملحمة، حتى وصلت إلينا و هي ترتدي هذا اللبوس الإسلامي.

و إن ظهور هذه الشخصية في الفكر الديني الكردي متمثِّلاً بالديانة الأيزيدية، وهي ديانة كردية سبقت ظهور الديانات السماوية الثلاث، ثم ظهورها في هذه الديانات، يرجح مرة أخرى أن يكون للثقافة الكردية صداها في ثقافات الجيران.

نعتقد أن الأمر يتجاوز دور الثقافة الإسلامية و الدين الإسلامي، و يتجاوز تقسيم الكرد وتوزيعهم و بلادهم بين الشعوب الثلاثة و دولها، و يمتد بعيداً في التاريخ، ليصل بنا إلى بطل قصة الطوفان.

إن اسم بطل قصة الطوفان حسب الرواية السومرية، كما يقول الدكتور أحمد خليل، نقلاً عن محمد بيومي مهران في كتابه (تاريخ العراق القديم) هو " زيوسودْرا، ..... و نظراً لجهود زيوسودْرا الجليلة في صناعة السفينة، و إنقاذ الجنس البشري من الهلاك بالطوفان، منحته الآلهة نعمة الخلود، و رفعته إلى مرتبتها السماوية، و هو (أي زيوسودْرا) الذي يمتلك سرَّ بقاء الإنسان خالداً ". و يتابع الدكتور أحمد خليل قائلاً " تحوَّلت شخصية زيوسودْرا السومري إلى ثيمة (فكرة أساسية) دينية عابرة للثقافات الغرب آسيوية، فظهرت في اليهودية و الإسلام في شخصية (النبي خضْر)، الإنسان الخالد الذي منحه الله القدرة على الظهور بأشكال مختلفة، و مساعدة الملهوفين في أوقات المِحَن" حسب ما يذهب إليه الطبري في الجزأين الأول و الثاني من (تاريخه). "و ظهرت في المسيحية بشخصية مار جرجس / جرجيس. و هذا ما يؤكِّد مرة أخرى أهمية التراث الميثولوجي السومري في فهْم التراث الثقافي الغرب آسيوي عامة، و في فهم بعض مكوِّنات الأديان الثلاثة (اليهودية و المسيحية و الإسلامية). و يبدو أن ثيمة زيوسودْرا (الإنسان الخالد) كانت موجودة في الدين الكردي القديم (يزداني) أيضاً، و الدليل على ذلك هو أن (النبي خضر) موجود في

تراث الفروع الدينية المنبثقة من اليزدانية، و هي أيْزدي و كاكائي (يارساني)، و آلاوي، و له مزارات في مختلف مناطق كردستان......"[1].

كل هذا بالإضافة إلى ما أشرنا إليه سابقاً، يعني أن زيوسودْرا السومري انتقل إلى الميثولوجيا الكردية والفكر الديني الكردي متمثِّلاً في شخصية (خضر) قبل أن يظهر في الديانات السماوية الثلاث اليهودية والمسيحية و الإسلامية، و ربما انتقل إليها عبر الديانة الكردية القديمة.

و تذكر كتب التاريخ أيضاً، و معها كتب الحديث النبوي، أن ثمة تشابهاً كبيراً بين الزردشتية[2] و الإسلام، و بين زردشت و محمد (ص)، حسب ما ذهب إليه الباحث الإسلامي الدكتور الشفيع الماحي أحمد ، الأستاذ في قسم الدراسات الإسلامية في جامعة الملك سعود، في بحث له بعنوان (زرادشت و الزرادشتية)[3]. لقد ذهب هذا الباحث إلى أن زردشت إنما هو رسول موحى إليه من الله.

إن ما نراه من تشابه بين النبيين، حسب ما نجده في هذا البحث المشار إليه، يفوق كثيراً عما هما مختلفان فيه. و لا سيما ميل الاثنين إلى العزلة والتأمل قبل بلوغهما الوحي.

أما في أمر الدعوة، فثمة أمور كثيرة مشتركة بين الزردشتية و الإسلام. فكلتا الديانتين تشتركان في الدعوة إلى التوحيد (لا إله إلا الله في

---

[1] الدكتور أحمد خليل(سوزدار ميدي): قصة الطوفان و جبال كردستان. مقال إلكتروني.

[2] ديانة الكرد و الفرس قبل الإسلام.

[3] مجلس النشر العلمي. حوليات الآداب و العلوم الاجتماعية، جامعة الكويت: الحولية الحادية و العشرون، الرسالة الستون بعد المائة، الكويت 1422هـ / 2001 م.

الإسلام، و لا إله إلا آهورامزدا في الزردشتية)، و أهورامزدا هو الله في الديانة الزردشتية، و كلتا الديانتين تؤمنان بالله و الملائكة و الآخرة و البعث والحساب،و الصراط،و كلتاهما قالت إن لله أسماء متعددة[1]، و كلتاهما تشتركان في العبادات، و الصلوات الخمس، و أوقاتها هي هي لدى الديانتين، فالإسلام فرض خمس صلوات في اليوم عند الصبح و الظهر و العصر و المغرب و العشاء، و الزردشتية دعت قبل الإسلام إلى هذه الصلوات الخمس، التي تؤَدَّى في الأوقات نفسها، عند الفجر و الظهر و العصر و منتصف الليل[2].

و ينتمي زردشت إلى الميديين أسلاف الكُرد، و في ذلك يقول الدكتور الشفيع الماحي أحمد، في بحثه المشار إليه: "ينتمي زرادشت بإجماع الثقات من المؤرخين إلى قبيلة ماداي أو ميديا، كبرى القبائل الآرية التي استقرَّت في منطقة إيريانا فيجا، ثم نُسِب إلى قبيلة پارسا أو پرسيس إحدى القبائل التي تماثل ميديا في القوة و المنعة و الكثرة، مهد الأسرة الأليخانية التي استطاعت توحيد إيران في دولة واحدة، و

---

[1] عن أسماء الله التي ذكرتها الزردشتية، انظر: تأثير الزرادشتية و المانوية و المجوسية في الإسلام. دراسة إلكترونية.

[2] لسنا هنا في معرض إجراء مقارنة موسَّعة بين الديانتين، فقط أردنا أن نشير إلى بعض ما أخذه الإسلام من الزردشتية. حتى إن فكرة الثنائية المنسوبة إلى الزردشيتة ينفيها الدكتور الشفيع الماحي أحمد، فالزردشتية قالت بإله واحد هو آهورامزدا، أما أهريمان، فهو ممثل قوى الشر. للمزيد راجع: الدكتور الشفيع الماحي أحمد: زرادشت و الزرادشتية. كتاب إلكتروني. و دراسة أخرى إلكترونية: تأثير الزرادشتية و المانوية و المجوسية في الإسلام.

اتخذت الزرادشتية ديناً رسمياً للدولة. و على هذا فزرادشت ميدي الأصل و آري الجنس"[1].

و يؤكِّد الدكتور أحمد محمو د الخليل أيضاً كون زردشت ميدياً، و كانت الديانة الزردشتية ديانة الكرد، إذ يقول: "الكرد كانوا يدينون قبل الاسلام بالزردشتية، و أن النبي زردشت نفسه كان ميدياً، و أن الزردشتية ظهرت في أرض ميديا"[2]، و هو هنا يتفق مع الباحث الدكتور الشفيع الماحي أحمد الذي يشير في بحثه إلى موطن ولادة زردشت في مكانٍ بالقرب من بحيرة أورمية[3]. إلا أن الفرس " سطوا عليها و سخروها لمشروعهم الامبراطوري"[4]. و في هذا يقول الدكتور الخليل: "يُفهم من الصراع الفارسي – الميدي أن النخب الفارسية اتخذوا الزردشتية مظلة أيديولوجية للإطاحة بدولة ميديا، و هذا يعني أنهم أنتجوا نسخة زردشتية متناغمة مع المشروع الامبراطوري الفارسي"[5]. و لعل تنسيب زردشت إلى قبيلة پارسا أو پرسيس يدخل في هذا الاتجاه أيضاً.

---

(1) د. الشفيع الماحي أحمد: زرادشت و الزرادشتية، كتاب إلكتروني، ص16. لاحظ الفعل (نُسِبَ). و الميديون هم أجداد الكرد الحاليين.

(2) د. أحمد محمود الخليل: الشخصية الكردية، مرجع سابق، ص 144.

(3) د. الشفيع الماحي أحمد: المرجع السابق، ص 18.

(4) د. أحمد محمود الخليل: كردستان أولاً. الطبعة الثانية، و دار النشر غير مذكور، استابول 2015، ص 185.

(5) د. أحمد محمود الخليل: الشخصية الكردية، مرجع سابق، ص 144. ربما التحريف الذي أصاب الزردشتية، و الذي يشير إليه الدكتور الشفيع الماحي أحمد، هو نفسه الذي يقصده الدكتور الخليل.

إن من أحد أهم الدلائل على كون الزردشتية كانت دين الكُرد قبل الفرس، هو بقاء الحزام (كوست / كوستي)، الذي كان مقدساً في الديانة الزردشتية إلى اليوم لدى لديانة الأيزيدية التي هي أيضاً ديانة الكُرد قبل الإسلام، و التي مازال عدد كبير من الكُرد يعتنقونها. و في ذلك يقول الدكتور أحمد محمود الخليل: "على كل فرد من أتباع العقيدة الزردشتية – ذكراً كان أو أنثى – أن يرتدي الحزام المقدس (كوست)[1]، و ما زال طقس الحزام المقدس قائماً في الأيزيدية، و ما زال قائماً عند الكرد المسلمين أيضاً بدلالة فولكلورية، و يكفي أن نتأمل الأحزمة الضخمة التي يلفها الرجال الكرد حول أوساطهم ،و قد تلطَّفت أخيراً و صارت أرقَّ، كما أن رمزية الحزام المقدس ماثلة في الزي التراثي الذي ترتديه المرأة الكردية في المناسبات القومية كعيد النوروز"[2].

هذا من جهة. و من جهة أخرى نعتقد أن الطريق التجاري القديم "طريق الحرير"[3]، الذي كان يمر من كردستان، كان له دور كبير في تلاقي الثقافات و تلاقحها. لقد كان هذا الطريق ممراً عبر العالم، جمع بين التجارة و الثقافة. فقد كانت الخانات، التي تشبه فنادق الحاضر، تُقام على جانبيه، تنزل فيها قوافل التُجَّار من مختلف

---

[1] هذا ما يؤكده د. الشفيع الماحي أحمد في دراسته المشار إليها.

[2] د. أحمد محمود الخليل: الشخصية الكردية، مرجع سابق، ص 149.

[3] طريق الحرير كان يمتد من المراكز التجارية في شمال الصين، و ينقسم إلى فرعين: يمر الفرع الشمالي عبر شرق أوروبا و شبه جزيرة القرم حتى البحر الأسود وصولاً إلى البندقية. أما الفرع الجنوبي، فكان يمر من تركستان و خراسان و عبر بلاد ما بين النهرين و كردستان إلى البحر الأبيض المتوسط، و عبر بلاد الشام إلى مصر و شمال أفريقيا.

البلدان للاستراحة، و كانت رحلة القوافل تستغرق شهوراً عديدة، و كان التجار يتعلَّمون لغات البلدان التي يمرون بها، مما كان يساعد على انتقال الثقافات. و في تلك الأيام كانت التجارة مزدهرة في كردستان حسب ما تطلعنا عليه ملحمة "ممي آلان"حيث كان التجار يسيِّرون القوافل التجارية إلى مختلف الأرجاء، و كذلك يتحدث الرحالة العثماني أوليا جلبي في كتابه "أوليا جلبي سياحتنامَسي" السابق ذكره، عن ازدهار أسواق آمد / ديار بكر بالمنتجات المحلية الصنع، و من المؤكد أن التجَّار الكُرد كانوا يتعاملون مع تُجَّار الأمم الأخرى،و أن قوافلهم كانت تستخدم هذا الطريق، فتمر من مختلف البلدان، و كان التُجَّار الكُرد يحملون معهم كثيراً من عاداتهم و تقاليدهم و أغانيهم و قصصهم، و كانوا يجلبون معهم بالمقابل أشياء من ثقافات تلك البلدان.

كل ما تقدَّم، باستثناء طريق الحرير، كان قبل الميلاد، وسبق ظهور الإسلام، يدفعنا إلى أن نقول مطمئنين: إن هذا التشابه بين يوسف النبي و زمبيلفروش، حصل قبل أن يظهر في الثقافة الإسلامية و ثقافة الشعوب المجاورة للكُرد، و خاصة العرب و الترك، بمئات السنين، و ربما انتقل إليها من الفكر الديني الكردي. و إن ملحمة "ممي آلان" و "قصة زمبيلفروش" قديمتان، و سبقتا الإسلام بزمن ضاربٍ في القِدَم، و إن الثقافة الإسلامية قد عملت فيهما تغييراً كبيراً حتى وصلتا إلينا في هذا اللبوس الإسلامي الذي تبدوان فيه، و إن جزءاً كبيراً من مصادر الثقافة الكردية أُتلِفّ في السنوات الأولى لوصول الإسلام إلى كردستان، و قد تعرَّضت الثقافة الكردية لضروب من أساليب الاعتداء تجلت في "تدمير قسم منها بحجة أنها ثقافة ضلال و كفر، و تشويه قسم منها لتنفير الكرد و الآخرين منها، و تغييب قسم

منها كي يبقى الكردي بلا جذور، و نهب قسم رابع"[1]. و لعل تحريف الزردشتية من قِبَل الفرس، و سرقة الأتراك مقامات و ألحاناً موسيقية كردية كثيرة أحد أبشع أنواع الاعتداء على الثقافة الكردية مازال مستمراً إلى اليوم.

كل هذا يقف شاهداً و دليلاً على أن الثقافة الكردية، لم تكن آخذة دائماً، بل كانت مانحة و مأخوذة و متفاعلة مع الثقافات الأخرى. يُضاف إلى ذلك أن الموسيقى الشرقية مدينة للموسيقى الكردية باثنين من المقامات الشهيرة، هما (مقام كرد) و (مقام نهاوَند). و نهاوند مدينة كردية قديمة في جنوبي كردستان[2].

---

[1] د.أحمد خليل (سوزدار ميدي): قصة الطوفان و جبال كردستان. مرجع سابق.

[2] انظر: د. أحمد محمود الخليل: الشخصية الكردية، مرجع سابق، ص 248.

تثاقُف (تثقُّف) أم مثاقفة؟

إلى أي من المفهومين نعيد هذا التشابه؟ إلى مفهوم (التثاقف) أم إلى مفهوم (المثاقفة)؟

التثاقف مفهوم حديث يشير إلى اقتباس بعض السمات الثقافية أو الأنماط الاجتماعية من ثقافة أخرى، وعادة ما يحدث هذا بعد لقاء بين الثقافات المختلفة. ويمكن رؤية آثار التثاقف على مستويات عدة بين الثقافات المتفاعلة. فعلى مستوى الجماعة، غالبا ما يؤدي التثاقف إلى تغيرات في الثقافة والعادات والمؤسسات الاجتماعية و المأكل و الملبس و اللغة.

أما المثاقفة، فهي تبادل التأثير الثقافي أو الفعل الثقافي بين طرفين على الأقل،ولا يمكن أن يحدث هذا التبادل، مثلاً في العلوم والفنون والآداب بالنسبة إلى الأفراد والجماعات إلا من خلال التفاعل مع الآخر، ومن خلال عملية التواصل.

و مع أن كلا المفهومين متقاربان في المعنى، إلا أنني أعتقد أن عملية (التثاقف) أكثر ما تتجسَّد في ما تأخذه ثقافة من ثقافة أخرى، بمعنى أن إحدى الثقافتين تكون مانحة، و الأخرى متلقِّية، و قد تتحوّل إلى عملية (تثقُّف) من طرف واحد؛ أي قيام ثقافة واحدة ضعيفة باكتساب أنماطٍ وسماتٍ ثقافيةٍ من أخرى قوية، و قد تعمل ثقافة ما، بدوافع سياسية و عنصرية على فرض نفسها على ثقافة أخرى، و معاملتها بنظرة فوقية، واستبعادها و محوها في محاولة لصهرها في بوتقتها، كما هي الحال في التاريخ الاستعماري، و في تاريخ الكرد، حيث

تعرَّضوا و ما زالوا يتعرَّضون لأساليب الصهر و مَحْوِ ثقافتهم و شخصيتهم. في هذه الحال لا يكون ثمّة تفاعل ثقافي بين طرفين، أي لا يكون ثمة تبادل ثقافي تنتج عنه مثاقفة، بل نكون وجهاً لوجهٍ أمام سعي عنصري يجتهد في محو ثقافة الآخر و تذويبه في ثقافته. بينما (المثاقفة) عملية تفاعل ثقافي، تتبادل الثقافات من خلالها التأثُّر التأثير، بمعنى أن الثقافات في هذه الحالة تكون مانحة و متلقِّية في آن معاً.

على كل حال، كلا المفهومين حديث، و يمكن القول إن ظهورهما لم يتبلور إلا في القرن الثامن عشر، مع حدوث تحوُّلات اقتصادية عميقة حدثت في أوروبا بتأثير الثورة الصناعية في إنكلترا، و تحولات سياسية بتأثير الثورة الفرنسية عام (1789).

و لكن عدم تبلور هذين المفهومين قبل القرن الثامن عشر لا يعني ظهورهما هكذا فجأة دون مقدمات، فبذرة الجديد أو نواته تبدأ من صلب القديم، و لا تزال تختمر حتى تنضج الظروف، فتظهر نبتاً، و قد أينع ثمراً. هكذا الأمر في الفكر، و في الأدب، و في الأديان أيضاً، حيث ثمة ظواهر تسبقها، و تؤذن بظهورها. و إذ تظهر، تعكس شيئاً كثيراً من التفاعلات الثقافية التي حدثت قبلها. من هنا، نعتقد أن جذور هذا التماثل،الذي رأيناه في الأمثال و الحكم والقصص الشعبية، و في سِيَر الشخصيات التي مرَّ ذكرها، تمتد في عملية مثاقفة إلى تاريخ قديم، و كذلك ما أخذه الإسلام من الديانة الزردشتية. و ترسيخ هذه العملية، أقصد المثاقفة، يقتضي البحث في التفاعلات الثقافية و الدينية التي حدثت في غرب آسيا، قبل الميلاد وصولاً إلى الإسلام و انتشاره في كردستان، و إلى يومنا هذا. و هو موضوع جدير

بالبحث و الدراسة، خدمة للعلم من جهة، و إنصافاً للكُرد الذين أصابهم غبن كبير من لدن جيرانهم من جهة أخرى.

خاتمة

على الرغم من قلة المصادر التي بذلنا جهداً كبيراً حتى وصلنا إلى بعضها، و على الرغم من قلة، بل شبه انعدام الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، سواء في اللغة الكردية أو في اللغة العربية[1]، و التي من شأنها، إن وُجِدَت، أن تنير الطريق أمام الباحث، فقد اعتمدنا على ما توفر لدينا من مصادر أدب الفولكلور الكردي، و اعتقد أن هذا المتوفَّر كان كافياً لأن نبني عليه.

و لا بد من الإشارة هنا إلى أن حركة جمع مواد أدب الفولكلور الكردي، قد نشطت في الأعوام الخمسة و العشرين الأخيرة، و هذا ما تبيِّنه قائمة المصادر، التي كانت طبعات أغلبها في هذه السنوات، و أن النشاط بدأ يدبُّ في الجانب الأخر لهذ الحركة، أقصد جانب الدراسات، و بالأخص في هذا العقد الثاني من القرن الواحد و العشرين.

توصلت الدراسة إلى نتائج، نعتقد أن بعضها جديدة و غير مسبوقة على الأقل في الدراسات الكردية باللغة العربية، فقد لاحظ البحث غنى أدب الفولكلور الكردي بأنواعه المتعددة، كالقصص الأسطورية و الملحمة و الحكاية الشعبية و الحِكَم و الأمثال و الغناء و الموسيقى و

---

[1] ثمة بحث واحد فقط هو " دراسة في أدب الفولكلور الكردي " للدكتور عزالدين مصطفى رسول، و لكنه يدرس أدب الفولكلور في اقليم كردستان العراق فقط. بينما شملت دراستنا أجزاء كردستان لأجزاء الأربعة، بالإضافة إلى روسيا و أرمينيا.

الأدعية و الطرائف و الأحاجي ، و يقابل ذلك شُحٌّ في الدراسات في اللغتين الكردية و العربية.

و لأول مرة في تاريخ الدراسات الأدبية و الفكرية الكردية، لاحظت هذه الدراسة أن أغلب الأغاني الفولكلورية الكردية عن الحب كانت من إبداع المرأة و غنائها، و هذا ما يعبِّر عن انفتاح المجتمع الكردي على المرأة و حريتها، و أن هذا الغناء غنيٌّ بالنزعة الإيروتيكيه، التي لم تُبتَّذل، و لم تنحدر إلى التعبير البورنوغرافي المبتذل الخادش للحياء و للمشاعر عامة، فقد جاء التعبير عنها في إطار الرغبة، دون ولوجه الى الصور الحسية الفاقعة.

و لأول مرة حوى البحث على مقارنة سريعة، بين الثقافة الكردية و الثقافات المجاورة، انتهت إلى أن الثقافة الكردية ليست مدينة لغيرها دائماً، بل أعطت غيرها الكثير مما لم يعره الباحثون الآخرون، كرداً أو عرباً أو فرساً أو تركاً ما يستحق الاهتمام و الدرس، فبالرغم من أن الثقافة الكردية اصطدمت بمحاولات المنع و الصهر و الانحلال، التي سعت إلى أن تفرض عليها التثقُّف منذ خمسة و عشرين قرناً، فإنها قاومت تلك المحاولات، و تفاعلت مع الثقافات الأخرى، و لاسيما المجاورة التي تجمعها معها الجيرة و الديانة، فأخذت منها، و أعطتها.

و من جهة أخرى تشير هذه المقارنة إلى تشابه في خبرات هذه الشعوب المجاورة، و أنماط معيشتها و تقارب في ذاكراتها الشعبية، و هذا ما يؤكدحدوث عملية تلاقح ثقافي بين الشعوب الأربعة الجارة، و هو موضوع جدير بالدرس و التحليل، تقع مهمته على عواتق باحثي هذه الشعوب.

و هذا ما يدعو الباحثين، و خاصة الكُرد، الذين يتقنون لغات الشعوب المجاورة، إلى ترجمة مختلف أنواع أدب الفولكلور الكردي

إلى لغات هذه الشعوب و غيرها، بغية تقديم الصورة الحقيقية عن الكرد إلى تلك الشعوب، و يدعو باحثيها إلى الاطلاع على مختلف جوانب الثقافة الكردية و دراستها، عسى أن يصلح الباحثون ما أفسده السياسيون. و الله وليُّ التوفيق.

المراجع باللغة العربية:

1. القرآن الكريم.

2. د. دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة، ترجمة د. حسن الشامي و أ. د. محمد الجوهري، الطبعة الأولى، اسم دار النشر غير مذكور. السعودية 2007.

3. د. محمد الجوهري: علم الفولكلور ج1، الأسس النظرية و المنهجية، ط4 دار المعارف، 1981.

4. جلال زنكَابادي: الكردلوجيا، موسوعة مصغَّرة، الطبعة الأولى، أربيل / كردستان العراق 2014.

5. حسن حسين البراوي: الحماية القانونية للمأثورات الاجتماعية، دار النهضة العربية، القاهرة 2001.

6. د. عزالدين مصطفي رسول: دراسة في أدب الفولكلور الكردي، ترجمة المؤلف نفسه من اللغة الكردية إلى اللغة العربية. دار الثقافة و النشر الكردية. بغداد 1987

7. د. عزالدين مصطفى رسول: أحمدي خاني، شاعراً و مفكراً، فيلسوفاً و متصوفاً، رقم الطبعة غير مذكور ،مطبعة الحوادث، بغداد 1979.

8. الدكتور أحمد محمود الخليل:الشخصية الكردية، دار موكرياني للبحوث و النشر، الطبعة الأولى، أربيل 2013.

9. الدكتور أحمد محمود الخليل: كردستان أولاً، الطبعة الثانية، مكان و دار النشر غير مذكورين.

10. د. أحمد محمود الخليل: من التاريخ الكردي / شخصيات و مواقف. الحلقة 32. مجموع حلقات هذا البحث 41 حلقة. مخطوط.

11. باسيلي نيكيتين: الكرد. ترجمة الدكتور نوري طالباني، الطبعة الأولى، الناشر و مكان النشر غير مذكورين. 1998.

12. الدكتور محمد توفيق علي: الأمثال العربية و العصر الجاهلي، الطبعة الأولى، دار النفائس، بيروت 1988.

13. حسين العودات: الموت في الديانات الشرقية، الطبعة الثانية، الأهالي للطبع و النشر و التوزيع، دمشق 1992.

14. حيدر عمر: أحمد خاني في الملحمة الشعرية مَمْ و زِين. الطبعة الأولى، مطبعة عجلوني، دمشق 1991.

15. حيدر عمر: فقي تيران، حياته، شعره، قيمته الفنية، الطبعة الأولى، مطبعة تكنوبرس، لبنان 1993.

المصادر باللغة الكردية:

1. Mehmet Öncü: çîrokên efsaneyî yên Kurdan, Weşanxana Nûbihar, Çapa yekem, Istanbul 2004.

2. M. Xalid Sadînî : Çîrokên gelêrî. Weşanxana Nûbihar, Çapa duwem Istanbul 2013.

3. M. Xalid Sadinî: Heyranokên kurmancî. Weşanxana Nûbihar, Çapa duwem, Istanbul 2011.

4. M. X. Sadînî: Mamikên kurmancî. Weşanxana Nûbihar, Çapa yekem, Istanbul 2011.

5. M. Xalid Sadînîn : Feqiyê Teyran. Jiyan, berhem û helbestên wî. Weşanxana Nûbihar, çapa heştem, Îstanbul 2014.

6. Ramazan Pertev: Edebiyata kurdî ya gelêrî, Weşanên Avesta, Çapa yekem, Îstanbul 2015.
7. Rohat: Di folklora kurdî de serpehatiyeke jinan, weşanên Nûdem, Çapa yekem, cihê Çapê ne diyar e, 1994.
8. Heyder Omer : Osman Sebrî helbestvan û nivîsevan, Çapxana Evra, Çapa yekem, Berlin 2004.
9. Prof Qanatê Kurdo : Tarîxa Edebyata Kurdî, Beşê yekem. Weşanên Roja nû, Çapa yekem, Stockholm 1983.
10. Prof Qenatê Kurdo: Pêşgotina Mem û Zîn, şirove û werger M. B. Rodênko, Moskowa 1962.
11. Ordîxanê Celîl û Celîlê Celîl : Zargotina kurda, beş 1, 2, Moskova 1978.
12. Çîroknivîs (Dr. Nûredîn Zaza): Memê Alan, pêşgotin, Çapa duwem (rastî çap 5 ye), weşanên Riya Azadî, Köln / Almanya 1990.
13. Destana Memê Alan, Çapa duwem, navê Çapxanê ne diyar e, Köln / Almanya 1990.
14. Celîlê Celîl: Zargotina Kurdên Sûriyê, Çapa latînî ya yekem, Uppsala 1989.
15. Bilal Hesen : Pîr û pendî, ciyê Çapkirine û weşanxanê ne diyar e, Çapa yekem, 2012.
16. Bilal Hesen : Pend û Peng , cih û hejmara çapê û weşanxane ne diyar in, 2008.

17. Ehmedê Xanî: Mem û Zîn, vekolîn û şirovekirina Mehmed Emîn Osman, Çapa yekem, Çapxana El-Cahiz, Bexda1990.
18. Mela Mehmûdê Beyazîdî: Adat û rusûmatnameê Ekradiye. Ravekirin, tîpguhêzî û lêkolîn: Jan Dost.Weşanxana Nûbihar, Çapa duwem, Istanbul 2012.
19. Mihemed Bekir: Hawar. Veguhestin ji tîpên erebî bo yên latînî. (9) hejmarên pêşî, Stockholm 1987.
20. Amadekar: F. Ceweri: HAWAR. Cild 1 û 2. Weşanên Nûdem, çapa yekem, Stockholm 1998.
21. Rukiye Özmen: çîrokên şevbihurkan. Weşanên DOZê, Çapa yekem, Istanuol 2002.
22. Tekîn Çifçî: Di kilamên evînî yên dengbêjan de temaya jinê. Teza zanîngê 2012. Destnivîs.
23. Tekîn Çifçî: Kilam û jin,Weşanên Nûbihar, Çapa yekem, Istanbul 2014.
24. Haciyê Cindî: Hikayetên cimaeta Kurda, çapa yekem, weşanên Ronahî, Amed 2011.
25. Haciyê Cindî: Mesele û xeberokêd cimaeta Kurda, çapa yekem, Navê çapxanê ne diyar e, Yêrîvan 1985.
26 . Celadet Alî Bedirxan : çîrokbêj – çîrokên kurdmacî, çapa yekem, weşanên Avesta, Istanbu 2014.
27. Selîmiyê Hîzanî: Yûsif û Zuleyxa. Edîsyon – Kirîtîk û a-madekar: Ayhan Geverî. Weşanxana Nûbihar, Çapa yekem, Istanbul 2013.

28. Bêwar Diyadînî: Gotinên pêşiyan. Weşanên J&J – Ferhengname, Çapa yekem, Istanbul 2011.
29. Ahmed Aras: Kerr û Kulik. Weşanxana Nûbihar, çapa duyem, Istanbul 2016.
30. Feratê Dengizî: Metelokên kurdî, Çapa yekem, weşanên J&J, Îstanbul 2014.
31. Fettah Tîmar: Çîrokên lawiran, çapa yekemîn, weşanên Ar, Ankara 2017.
32. Fettah Tîmar: Pêkenokên Mela Meşhûr. Destnivîs.
33. Nûredîn Baksî: Gotinên mezinan, Çapa yekem, weşanên HAN, Berlin 2013.
34. Elî Cefer: Gotina mêrê Kurd gotin e, Çapa yekem, weşanên Helwest, Stockholm, 2000.
35. Elî Cefer: Gotinên pêşiyan, weşanên Xanî, Çapa yekem, ciyê çapê ne diyar e, 2006.
36. Dr. Husên Hebeş: Dastanin ji helbestvaniya gelêrî kurdî. çapa duwem, belavgeha Hogir, Bonn / Elmanya, 2001.
37. Dr. Husên Hebeş: Raperîna çanda kurdî di kovara HAWARê de. Belavgeha Hogir, Bonn/Elmanya, çapa yekem 1996.
38. Dr. Husên Hebeş (amadekirin): 90 saliya bûyîna zimanzanê mezin Qanatê Kurdo, çapa yekem, belavgeha Hogir, Boon / Elmanya, 2000.
39. Jiyar Hezarferd: Loriyên dayikên Kurd. Weşanên J&J Yayinlarî, çapa yekem, Amed 2017.

40. Seydayê Tîrêj: Serpêhatiyên Kurdan. çapa yekem, weşanên Peywend, Istanbul 2015.
41. Arif Hiso: Ji gotinên berê. çapa yekem, weşanên şemal, Istanbul 2016.
42. Melayê Cizîrî: Dîwana Melayê Cizîrî. Amadekar: Selman Dilovan, çapa çarem, Weşanxana Nûbihar, Istanbul 2014.
43. Edîb Polat: Ristemê Zal, çapa yekem, weşanxana Nûbihar, Istanbul 2007.
44. Azîz Samur: Destana Zembîlfiroş û Gulxatûn. Weşanxana Nûbihar, Capa yekem, Istanbul 2015.
45. Dilbikulê Cizîrî (Abdulkadir Bîngol: Siyamed û Xecê, weşanxana Nûbihar, çapa yekem, Istanbul 2015.
46. Yaşar Kaplan: Kaniya stranan. Weşanxana Nûbihar, çapa yekem, Istanbul 2015.
47. Ebdulkerîm Surûş: Gilî û gazindên evîndaran. Weşanxana Nûbihar, çapa yekem, Istanbul 2016.
48. Heyder Omer: Kurtedîroka wêjeya folklora kurdî, çapa yekem, weşanên Zanîngeh, cihê çapê ne diyar e, 2018.

المراجع الإلكترونية باللغة العربية.

1. د. عبدالحميد سماحة: محاضرات في الأدب الشعبي. مقال إلكتروني.
http://ens-mustapha.mam9.com/t471-topic
2. الفولكلور. سجلٌ تاريخ المجتمعات الشعبية. مقال إلكتروني.

http://www.mojtamai.com/book/index.php/component/k2/item/13962
3. د. سوزدار ميدي: قصة الطوفان و جبال كردستان. مقال إلكتروني.
https://www.google.de/search?source=hp&ei=7vEOW48hh_uTBavGjyA&q=سوزدار+ميدي
4. الدكتور أحمد خليل: سياحة في ربوع تراثنا الشعبي _ http://www.tirejafrin.com/index.php?page=category&category_id=223&lang=ar&lang=ar
5. الدكتور أشرف محمد: المعرفة الشعبية. ذاكرة و هوية الأجيال.
http://www.huffpostarabi.com/dr-ashraf-saleh-mohammed/-_11575_b_16564516.html
6. محمد أحمد سليم: الخضر من هو؟
https://forums.graaam.com/587783.html
7. ليندا حاج صدوق: الإبداع الفولكلوري على ضوء قانون الملكية الفردية. رسالة جامعية.
https://www.mobt3ath.com/uplode/book/book-10582.pdf
8. د. محمد الجوهري: مقدمة في التراث الشعبي. كتاب إلكتروني.
9. نوفل: التراث الشعبي بين الصفة العالمية و خصوصية الممارسة المحلية. مقال إلكتروني.
http://nefzawiblog.blogspot.de/2012/02/blog-post_12.html
10. تأثير الزردشتية و المجوسية و المانوية على نشوء الإسلام..
http://www.alzakera.eu/music/religon/religon-0003-1.htm

12. الموسوعة العربية.
https://www.arab-ency.com/ar/
13. نبيل زكي: الأكراد. مطبوعات كتاب اليوم، القاهرة 1991. نسخة إلكترونية.
https://pirtukenkurdi.blogspot.de/2014/12/kurds-revolution-wars.html
14. الأدعية لدى الديانة الأيزيدية.
http://oqibe2009.ahlamontada.com/t292-topic
15. فياتشيسلاف شستاكوف: الإيروس و الثقافة. فلسفة الحب و الفن الأوروبي. ترجمة د. نزار عيون السود، الطبعة الأولى، دارالمدى للثقافة و النشر، دمشق 2010. نسخة إلكترونية.
16. آمال عوض رضوان: الإيروتيكية مفهوماً – مبعثاً و تاريخا.
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article22822
17. الشونجا. تاريخ الإيروتيكية اليابانية المجهول.
https://almanassa.com/ar/story/3463
18. حكمت مهدي جبار: إيروتيكية الجسد في ملحمة جلجامش.
http://www.alnoor.se/article.asp?id=91659
19. عبدالرزاق الفلسي: الخطاب الجنساني في (الروض العاطر في نزهة الخاطر).
http://www.mominoun.com/pdf1/2017-08/lkhittab.pdf
20. زهدي جمال الدين: الإيروتيكية و الكتاب المقدس
http://www.elforkan.com/7ewar/showthread.php/14643-
22. التراث الشعبي بين الصفة العالمية و خصوصية الممارسة المحلية.
http://nefzawiblog.blogspot.de/2012/02/blog-post_12.html

مصادر إلكترونية باللغة الكردية.

1. Êlxan Penaber: : Pêkenokên Kurdî. Beş (1)

http://www.nasname.com/a/mele-mero--melaye-meshur--mele-nesredin--jiyan-u-pekenoken-wi--besa-1

2. Hesen Huseyin Deniz: Pêkenokên Kurdî

http://www.pen-kurd.org/kurdi/hesen-deniz/hin-pekenoken-kurdi.html